

WILLIAM BLAKE

MYSTICISME ET POÉSIE

THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

P. BERGER

PROFESSEUR AGRÉGÉ D'ANGLAIS AU LYCÉE DE BORDEAUX

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie}

15, Rue de Cluny, 15

1907

WILLIAM BLAKE

MYSTICISME ET POÉSIE

WILLIAM BLAKE

MYSTICISME ET POÉSIE

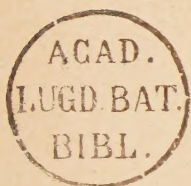
THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

P. BERGER

PROFESSEUR AGRÉGÉ D'ANGLAIS AU LYCÉE DE BORDEAUX



PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET C^{ie}

15, Rue de Clugny, 15

1907

A MONSIEUR EMILE LEGOUIS

Hommage respectueux et reconnaissant

P. BERGER.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553013_0020

Oh ! never rudely will I blame his faith
In the might of stars and angels !.....
Delightedly dwells he' mong fays and talismans
And spirits ; and delightedly believes
Divinities, being himself divine.

(S. T. Coleridge.)

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME — SA VIE

I

INTRODUCTION

Le nom de William Blake évoque immédiatement à l'esprit, pour ceux qui s'occupent d'art ou de littérature, l'idée d'un homme bizarre, à demi halluciné, à pensées extraordinaires et à visions apocalyptiques, qui a essayé d'exprimer à la fois par le dessin et par la poésie ses rêves ultra-terrestres, qui s'est montré artiste très remarquable et poète très inégal, et dans lequel on trouve des beautés de premier ordre à côté de pages à peine lisibles.

Notre but dans cette étude sera d'examiner presque uniquement le visionnaire et le poète, en ne prenant de l'artiste que ce qu'il en faut pour expliquer l'homme. Nous l'étudierons surtout comme un phénomène psychologique et poétique curieux ; nous essaierons de définir ses conceptions du monde telles qu'on peut les tirer de ses écrits, de donner, autant que cela nous sera possible, une description compréhensible de l'univers de ses visions ; ensuite et surtout, nous nous efforcerons de montrer l'influence du visionnaire sur le poète. Nous examinerons ses œuvres en y cherchant les traces de son esprit mystique et rêveur, et nous serons ainsi amenés à voir, dans cet exemple bien caractéristique, l'influence du mysticisme et de la vision prophétique sur l'esprit poétique proprement dit.

Ce sera donc là surtout une tentative d'étude psychologique et de critique littéraire. Nous n'avons pas l'intention d'en faire une étude historique, quel que puisse être l'intérêt de cette question. Nous ne chercherons donc pas à montrer en détail comment Blake a été ou n'a pas été le produit de son temps et de son milieu. Nous le considérerons plutôt comme une personnalité unique, tombée par hasard, comme il l'aurait dit lui-même, du monde de l'éternité dans celui de l'espace et du temps, pour y apparaître un instant et rentrer

à nouveau dans sa vraie demeure. Le lieu ou le moment où il avait été jeté importaient peu pour lui ; ce qui importait, c'était sa personnalité et ses paroles éternelles, indépendantes des pays et des siècles.

Cependant on ne pourra bien le comprendre que si l'on voit sa place dans son temps, si l'on sait comment il se rattache au mouvement général de la pensée de son siècle, et comment il s'en distingue. Aussi quelques remarques très générales, plutôt des indications brèves de milieux et de tendances que des études de faits, ne seront-elles pas hors de place, avant que nous nous occupions de l'homme lui-même.

Blake a vécu de 1757 à 1827 et il a produit les meilleures de ses œuvres poétiques de 1782 à 1803. Il se trouve donc au seuil du XIX^e siècle, au temps de la Révolution française et de la recrudescence des idées libérales en Angleterre. Il est aussi, au point de vue littéraire, au déclin de la période pseudo-classique du XVIII^e siècle et à l'aurore du romantisme naissant. Si l'on pouvait définir en quelques mots son attitude ou son rôle dans ce mouvement, ce serait en l'appelant le prophète de la liberté et de l'imagination contre la raison et son autorité. Partout il a prêché le néant de ce qui est logique et raisonnable ; il a soutenu la légitimité et la vérité de l'imagination et du rêve, et, comme conséquence, la nécessité de la liberté absolue, de la fantaisie sans règle, en politique comme en art. Tracer historiquement la genèse de ces idées dans son siècle et les suivre à travers les générations qui en ont subi l'influence, ce serait faire l'histoire du rêve au XVIII^e et au XIX^e siècle, et en décrire les conflits incessants avec le sens de la réalité et la raison. Nous ne pouvons qu'esquisser à grands traits les phases générales de la lutte.

Depuis le XVIII^e siècle, c'est la raison qui semble dominer l'Europe. Les grands enthousiasmes du XVI^e siècle sont éteints depuis longtemps ; on ne voit plus de mondes à découvrir, ni sur la carte du globe, ni dans les sphères de l'intelligence humaine. « Tout est dit, et l'on vient trop tard. » Aussi le XVIII^e siècle a-t-il été, non un siècle de création, mais un siècle d'organisation. Or, que faut-il pour organiser ? Point de rêve, point d'imagination, point de fantaisie, mais un sens exact de la réalité, un esprit logique, un jugement ferme et droit, des qualités de raison. Par suite, c'est la raison qui s'impose dans la vie politique comme dans la vie sociale et littéraire.

En politique, on voit en France les ministres de Louis XIV asseoir comme pour l'éternité l'administration de la vieille monarchie et en consolider les institutions ; en Angleterre, la nation se débarrasse définitivement de la monarchie absolue, et, par des secousses violentes quoique logiquement calculées, elle raffermirait à jamais la constitution qui la gouverne encore aujourd'hui. Cet établissement définitif des institutions entraîne dans les deux pays la souveraineté absolue de la règle et la soumission complète, de gré ou de force, à l'ordre établi.

Dans les esprits, même organisation et même discipline. La religion d'État, celle qui paraît la plus rationnelle, s'implante en France où les gouvernements répriment tous les écarts, aussi bien ceux du protestantisme que du quiétisme mystique ou de l'athéisme qui commençait à grandir. En Angleterre, c'est la même lutte victorieuse, quoique moins violente, contre tout ce qui n'est pas l'Église nationale, la même attitude dominatrice et méprisante envers le catholicisme en ruines, envers les sectes nombreuses des puritains, qui ne peuvent réaliser leurs rêves qu'en Amérique, ou envers les premiers libres penseurs, qui n'osent encore lever la tête.

La raison domine aussi toute la philosophie ; Descartes en a fait le seul fondement de son système, comme Bacon avait fondé sa science sur l'observation de la réalité et l'expérience raisonnée, comme Locke bâtit toute sa connaissance du monde sur le témoignage raisonné des sens. C'est même par la raison que Pascal arrive à prouver l'impuissance de la raison elle-même et la légitimité de la foi.

Et que dire de la vie littéraire proprement dite ? Où donc s'en sont allés la fantaisie créatrice et le désordre fécond de la Renaissance, où donc la liberté et l'enjouement spontané des poètes du *xvii^e* siècle, où donc le monde complexe et exubérant de vie d'un Rabelais ou d'un Shakespeare ? Tout cela est disparu à jamais. Des hommes d'ordre et d'organisation sont venus. Ils ont défriché la forêt vierge, porté la cognée dans cette broussaille vivante et nous ont donné les belles allées rectilignes de Versailles ou les bosquets bien taillés de Hampton. Le classicisme a été la prose ordonnée et calme, avec sa phrase châtiée et son mot choisi. Il a été la poésie raisonnée et logique, le flot de l'imagination endigué, la passion même la plus forte se mouvant avec le flux et le reflux régulier d'une marée équinoxiale, se soumettant à des lois presque algébriques, et

peut-être d'autant plus puissante qu'elle se raisonne davantage. La raison est la grande maîtresse, et toutes les œuvres littéraires « empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix ». Le même phénomène se produit en Angleterre, et le classicisme de Pope ne le cède en rien à celui de Boileau.

Le xviii^e siècle ne fait, à ce point de vue, que continuer et accentuer le xvii^e. Il devient le siècle de la raison triomphante, qui jouit de sa victoire. Les principes rationnels immuables se sont fixés ; il semble qu'il n'y ait plus qu'à les observer avec une soumission aveugle. Mais, comme pour toute chose arrivée à son apogée, déjà le déclin commence, et les défauts apparaissent dans ce qu'on avait cru être la perfection même. Il ne peut en être autrement. Dire qu'un système de lois est à jamais parfait, ce serait condamner le monde qui le subit à l'immobilité et à la mort. Aussi, sent-on que les institutions, le système de gouvernement, les principes même de la pensée, tels qu'ils avaient été établis, sont insuffisants. Il y a dans les esprits un état de malaise et de mécontentement général. La machine qui semblait si parfaite ne l'est plus. Il faudra la modifier, peut-être même la détruire et en créer une nouvelle. On détruira et on créera. Mais, pour détruire comme pour créer à nouveau, on fera appel au même principe : la logique et la raison.

Dans la vie politique ou dans le mouvement des idées, c'est en France surtout que cette tendance est bien marquée. Les philosophes fondent sur la raison et son universalité le caractère sacré de l'homme et l'égalité de tous. Au nom de la raison, Voltaire attaque les superstitions et les abus, et Montesquieu montre le fondement logique de toutes les lois. Au nom de cette même raison, Rousseau vient fonder sa religion naturelle, donner un système d'éducation à l'homme et créer de toutes pièces une société nouvelle. Tous les esprits qui ont dirigé la Révolution sont des logiciens. Les principes de liberté, d'égalité et de fraternité sont imposés par une argumentation impeccable ; les assemblées révolutionnaires sapent et bâtissent la société d'après des théorèmes d'une logique irréfutable. Le monde est reconstitué par eux sur des bases mathématiques, et la grande fête révolutionnaire de la déesse Raison est comme le couronnement symbolique du xviii^e siècle tout entier.

L'Angleterre n'a connu ni ces destructions ni ces triomphes. Son organisation était assez solide pour que le malaise se fit moins sentir. Sa politique intérieure n'a été au xviii^e siècle qu'une suite de querelles

de personnes et de partis, whigs contre tories, alternativement triomphants, dans des disputes de Lilliputiens. Là, une critique à coups d'épingle, de petits arguments d'école, suffisaient ; le raisonnement malicieux et caustique triomphait. Les grandes choses qui se passaient en dehors du pays, la fondation de l'empire colonial anglais, n'étaient, excepté pour quelques rêveurs incompris, les Clive et les Warren Hastings, qu'une affaire de chiffres, le débit et le crédit de grandes compagnies commerciales qu'il fallait soutenir. C'était donc encore le règne de la Raison, mais un règne d'empereur byzantin aux disputes mesquines, parfois même un règne de roi fainéant. Dans cet état d'esprit, que devenaient, en France comme en Angleterre, la littérature et la poésie ?

Il est à remarquer que tous les grands écrivains français du *xviii^e* siècle sont des prosateurs. Que sont, à côté de Voltaire, de Montesquieu, de Rousseau, de Diderot, de Buffon, les versificateurs comme Jean-Baptiste Rousseau, ou Ducis ou Delille ? Qu'est-ce même que l'œuvre poétique de Voltaire à côté de sa prose aussi parfaite que volumineuse ? Il en est de même en Angleterre. Sans doute, les poètes y sont plus nombreux et plus renommés qu'en France. Les noms de Thomson, de Gray, de Collins, plus tard de Crabbe et de Cowper ont un renom universel, et quant à Pope, son règne sur la poésie peut presque se comparer à celui de Voltaire sur la prose. Cependant, si l'on devait, de ce siècle, sacrifier ou tous les vers ou toute la prose, qui donc aurait jamais un moment d'hésitation ? Les grandes figures de prosateurs se pressent et dominent leur temps : ce sont les essayistes, comme Steele et l'impeccable Addison ; c'est Swift avec son sarcasme cinglant et son énergie incomparable de misanthrope ; ce sont les fondateurs du roman moderne : le vivant et minutieux de Foe, le passionné Richardson, le simple et familial Goldsmith, le fougueux Smollet, le bizarre et maniéré Sterne, si attachant dans sa conversation décousue et fine, et au-dessus de tous Fielding, observateur pénétrant, réaliste hardi, conteur entraînant et spirituel, le véritable maître du roman anglais ; c'est Shéridan, presque le seul des comiques anglais ; c'est le rébarbatif, raisonneur et autoritaire Johnson — et bien d'autres encore, qui ont fondé la prose anglaise classique.

Bien plus, les poètes, même Pope, sont surtout remarquables par les qualités que l'on admire chez les prosateurs. Leur œuvre n'éveille que rarement en nous ce que nous avons coutume d'appeler

aujourd'hui le sentiment poétique. Leur poésie, critique littéraire ou essai philosophique, récit ou description, est essentiellement didactique et presque sans lyrisme. Nous en admirons la logique serrée, la clarté et la précision des termes, le tour spirituel de la pensée, la concision du vers souvent devenu proverbe, la correction parfaite et la pondération, qui en font un modèle de style. Ce sont là précisément les qualités d'une prose excellente. Pour eux le sentiment poétique semble n'être que dans le balancement régulier de la pensée s'adaptant au rythme monotone du vers. C'est chez eux que la métrique est la plus régulière, et c'est là que le commençant doit aller d'abord pour étudier la prosodie anglaise. Nous accusons de monotonie leurs cadences exactes. Ils l'appelaient la perfection ; et comment pourrait-il y avoir de la variété dans ce qui est parfait ? Mais cette musique, ou plutôt ce développement régulier du vers ne leur servait qu'à concentrer la pensée, « à la presser aux pieds nombreux de la poésie », à faire des phrases plus symétriques, à donner au langage plus de concentration et de force. Pour nous, le rythme du vers signifie autre chose ; il a pour but de nous mettre dans un état d'esprit spécial, analogue à celui que produit la musique ; de nous préparer à nous laisser bercer par les rêveries d'une imagination vagabonde ou entraîner par la force aveugle des émotions que la poésie essaie de susciter en nous.

Pour les hommes du XVIII^e siècle, il ne fallait être ni bercé ni entraîné ; il fallait tout examiner d'un œil froid, tout peser avec la balance égale et calme de la raison. Toute cette vie de l'âme qui est constituée par les émotions profondes, par les rêves de l'imagination, par les passions violentes qui mènent et brisent les vies humaines, il semble que tout cela devait rester profondément enfoui dans la conscience de chacun et ne pouvait devenir un sujet de littérature. Qu'est-ce que les lettres, sinon un délassement poli, une conversation de salon ou quelque discussion d'assemblée courtoise et distinguée ? La passion n'y doit entrer qu'après s'être calmée et rendue sociable, l'imagination y doit revêtir une forme consacrée par la mode. Quant à l'âme telle qu'elle est, avec ses mouvements désordonnés, ses blessures saignantes, ses désirs affamés, ses rêves fous, sa joie délirante même, elle ne doit pas se montrer ainsi au public lettré et poli. Que l'on se souvienne du conseil que l'homme le plus poli de ce temps, lord Chesterfield, donnait à son fils : ne jamais rire ; n'avoir sur les lèvres qu'un sourire courtois. Le rire est vulgaire, comme les

larmes, comme toute chose venue droit du fond du cœur. Que l'homme nu aille revêtir son habit de cour ; qu'il arrête les palpitations de sa poitrine, que l'on ne voie point son âme sous l'éclat voilé de son regard, et que l'on ne devine sa passion que par le léger tremblement de sa manchette de dentelle immaculée.

Sans doute, si quelqu'un veut introduire dans son œuvre quelque parcelle de la réalité, s'il veut dépouiller un homme de ses faux oripeaux de société et le montrer à nu, on l'acceptera et on l'admirera, de même que les géants admiraient le minuscule Gulliver dans sa cage. On verra ainsi des Tom Jones, des Squire Western, des Roderick Random, des Uncle Toby ou des Widow Wadman, même, s'il le faut, l'humanité déshabillée et hideuse des sordides Yahoos. Mais tout cela n'est qu'une exhibition. Le montreur lui-même reste froid et compassé. Jamais — même s'il est poète — il ne découvre son propre cœur ; jamais il ne laisse son imagination vagabonder à l'aise devant nous.

Ce n'est pas qu'ils n'éprouvent point d'émotions ou qu'ils refusent à leur imagination toute envolée. Mais leur amour ou leur haine s'expriment sous des formes conventionnelles, de même que leurs images et leurs métaphores sont de vieilles connaissances et ont toutes un air classique. Les prés et les bois ont comme autrefois leurs nymphes et leurs dryades ; mais quelle différence ! Les vieux Grecs voyaient les dieux autour d'eux et sentaient une personne derrière chacune des forces de la nature ; Shakespeare entendait dans les forêts les cris des gnomes, les chants de joie d'Ariel ou les querelles d'Obéron et de Titania. Les poètes du XVIII^e siècle ont cessé de les voir et de les entendre ; ils ont seulement appris que ces choses doivent être là ; ils le savent, et les y mettent. Mais, dans de telles créations nous sentons trop l'artifice et l'effort. Quant à la vie intime de leur cœur, elle ne se décèle jamais par quelque cri inédité et puissant ; la note qu'ils nous donnent a l'air tout autant apprise par cœur dans un manuel à l'usage des gens du monde que tirée directement du fond de leur âme. La forme correcte et polie qu'ils s'imposent diminue la force native de leurs sentiments comme la puissance de leur imagination ; leur personnalité disparaît, et avec elle leur lyrisme, sous les dehors que nécessite la mode, et que la raison a dictés. Les Muses antiques semblent s'en être allées, et c'est avec raison qu'au début de son œuvre (1783) Blake peut se lamenter de leur absence :

« Soit que, sur le front ombragé de l'Ida, ou dans les chambres de l'Orient, dans les chambres du soleil, qui ont perdu maintenant leur ancienne mélodie ;

« Soit que, pleines de beauté, vous erriez dans le ciel ou sur les coins verdoyants de la terre, ou dans les régions bleues de l'air, où naissent les vents mélodieux ;

« Soit que vous vous égariez sur des rochers de cristal, au-dessous du sein de la mer, errantes dans de nombreux bosquets de corail, vous les Neuf Sœurs si belles, qui avez délaissé la Poésie,

« Comment avez-vous quitté l'ancien amour qui faisait en vous la joie des bardes de jadis ! Les cordes languissantes se meuvent à peine ! Leur musique est forcée et leurs notes bien rares ¹. »

Cependant, dans cette musique forcée et dans ces notes bien rares se trouve l'indication claire que la poésie n'est pas morte, que le rêve, la passion, l'imagination, la personnalité, le lyrisme, n'ont point disparu à jamais de la littérature. De ce qu'il se passe un siècle ou deux où certains instincts profonds et essentiels de l'âme humaine ne sont pas considérés comme un sujet convenable pour les lettres et la poésie, il ne résulte pas que ces instincts soient détruits et que jamais plus ils ne doivent reparaître. On ne peut pas plus les supprimer qu'on ne peut changer la nature de l'âme. Ces feux cachés iailliront bien haut quelque jour, éclairant d'une vive flamme les cendres sous lesquelles ils étaient enfouis. Leur tour allait maintenant revenir. On sentait le besoin d'une création nouvelle, et eux seuls pouvaient créer.

1. Whether, on Ida's shady brow,
 Or in the chambers of the East,
 The chambers of the sun, that now
 From antient melody have ceas'd ;
- Whether in Heav'n ye wander fair,
 Or the green corners of the earth,
 Or the blue regions of the air
 Where the melodious winds have birth ;
- Whether on chrystal rocks ye rove,
 Beneath the bosom of the sea
 Wand'ring in many a coral grove,
 Fair Nine, forsaking Poetry !
- How have you left the antient love
 That bards of old enjoy'd in you !
 The languid strings do scarcely move !
 The sound is forc'd, the notes are few !

(*Poetical Sketches — To the Muses.*)

La création nouvelle, ce fut, dans la vie politique et sociale le mouvement des idées qui produisit la Révolution, puis la rénovation religieuse du xix^e siècle ; dans la vie littéraire ce fut le romantisme. L'un et l'autre de ces mouvements sont choses d'enthousiasme et de passion, un défi jeté à la raison et à l'autorité des principes établis.

L'imagination et le rêve, qui se manifestent si peu dans la littérature du xviii^e siècle, étaient cependant si bien vivants qu'on les voyait poindre et sourdre dans maints phénomènes sociaux. En France, au moment même où les doctrines de raison dominaient, n'avait-on pas déjà vu naître le quietisme, ce rêve mystique des âmes tendres, cette folie de piété qu'avait détruite l'autorité puissante de Bossuet ? Le logicien Descartes n'avait-il pas eu sa nuit de Vision, et Pascal n'avait-il pas rêvé son Mystère de Jésus et exhalé ce soupir angoissant, digne d'une sainte Thérèse ? Mais avec l'autorité de l'Église, les rêves de la religion orthodoxe ne pouvaient subsister longtemps. La dévotion même devait prendre la forme prescrite, sous peine de disparaître. Alors on voit l'imagination mystique s'en aller dans une autre sphère. Les croyants ajoutent la superstition à leur foi ; les athées l'y substituent. Nous en voyons çà et là les expressions exagérées. D'abord, c'est sur les confins obscurs de la science et de l'occulte, vers les phénomènes encore mal définis de l'hystérie et de l'hypnotisme que se tournent les esprits. Au commencement du siècle, les convulsionnaires de Saint-Médard ont des visions et accomplissent des miracles (1729-1733). Vers la fin, tout Paris accourt au baquet de Mesmer et cherche à découvrir des forces mystérieuses venues de l'au-delà (1778). C'est du rêve qui touche à la folie ; cependant rien n'est plus populaire, et l'aventurier demi-savant Cagliostro sait bien en profiter en berçant les désirs et en flattant les illusions de la foule (1785). C'était le temps où la franc-maçonnerie attirait, parce qu'elle avait de mystérieux, les esprits chercheurs et inquiets, où l'on croyait presque universellement à la sorcellerie, à la cabale et à l'astrologie. Le cabaliste Martinez-Pasqualis fondait dans les loges une secte d'Illuminés (1754). Il convertissait entre autres Saint-Martin, le « Philosophe Inconnu », qui devait plus tard faire connaître à la France les œuvres du savetier mystique allemand Bœhme et fonder à son tour une doctrine ésotérique nouvelle (1775). Et lorsqu'avait paru du fond de la Suède le prophète Swedenborg, qu'il avait publié ses *Merveilles du Ciel et de l'Enfer* (1758), on s'était arraché le livre, on l'avait commenté et discuté ; beaucoup y avaient

cru comme à un Évangile nouveau. Aujourd'hui nous appellerions de tels hommes des rêveurs et des fous. Le siècle de la raison et de la logique les appelait des voyants et les admirait, tellement le besoin d'imagination et de rêverie mystique reconnaissait en eux son expression la plus forte et s'assouvissait de leurs dogmes.

Quant aux esprits les plus fermes, les plus occupés des réalités sociales, ils n'étaient pas non plus sans avoir leur part d'imagination. Qu'étaient-ce donc que tous ces plans de rénovation de la société, que ces visions d'une Europe dans une paix perpétuelle, comme celle de l'abbé de Saint-Pierre (1713), ou d'une humanité régénérée, semblable à l'humanité primitive de Rousseau, ou d'un esprit humain universellement éclairé, comme celui des encyclopédistes, qu'était-ce, sinon un rêve étayé par des échafaudages de syllogismes, comme s'il n'osait se dresser sans cela ? Et la société idéale des révolutionnaires, n'était-ce pas aussi un rêve de millénium ? Et leur cri de liberté, n'était-ce pas l'enthousiasme intense du rêveur qui le poussait, demandant à pouvoir enfin réaliser sa vision sur la terre ? Et leur égalité irréalisable, et leur fraternité mystique des peuples ? Rêve splendide, mais trop peu raisonnable pour devenir jamais un fait réel. Néanmoins ce mirage de leur imagination les attirait ; ils l'avaient entouré d'arguments serrés ; ils y avaient consacré leur vie comme à une religion ; ils en avaient fait un *credo* que l'on ne discute plus ; et de toute la force de leur enthousiasme passionné, ils se mirent à l'œuvre pour le réaliser. Vraiment, leur foi fut grande et ils transportèrent des montagnes. Mais combien de leur idéal était pur rêve et devait s'écrouler, les événements le montrèrent bien vite. Tout le temps, ils avaient cru agir en hommes raisonnables et logiques, comme si la raison froide et le feu de leur grande passion pouvaient aller de pair. Ce n'étaient au fond que des visionnaires admirables, et la déesse Raison, dressée sur leur autel, c'était leur Rêve superbe, qu'ils adoraient sous un faux nom. Une fois ce dieu disparu, l'ancien rêve mystique de la religion revint assouvir les âmes, et les églises purent se rouvrir.

L'intensité de l'imagination contenue se sent beaucoup moins dans l'œuvre littéraire proprement dite. Cependant on peut en voir une manifestation dans le goût qu'avait le *xviii^e* siècle pour ces genres faux qui sont l'ode ou l'idylle artificielles et la pastorale. Les enthousiasmes à froid de Jean-Baptiste Rousseau, les descriptions périphrastiques de Delille, les shakespeareanismes adoucis de Ducis

n'étaient qu'une pâture bien vaine pour l'esprit ; cependant avec quelle avidité il les recevait. Les amours d'Estelle ou de Galathée plaisaient aux lettrés parce qu'elles laissaient errer leur imagination dans des régions douces, idylliques, où la réalité ne venait point faire tache. Lorsqu'à cela vint se mêler la peinture d'un sentiment vrai, comme dans *Manon Lescaut* ou dans *Paul et Virginie*, le sens de la réalité possible, l'imagination et le cœur se trouvèrent satisfaits à la fois. Lorsque Rousseau osa laisser éclater les cris déclamatoires de sa passion, l'âme du XVIII^e siècle reconnut en lui tout ce qu'elle avait rêvé sans oser l'exprimer. Elle se sentit d'autant plus portée à l'admirer qu'il n'avait rien perdu de sa puissance de logicien et qu'avec lui la raison pouvait se tenir satisfaite. Mais ce ne fut pas sa logique, ce fut la sincérité de son enthousiasme, la vigueur de ses haines, son exaltation de rêveur passionné qui lui donna une telle influence sur les âmes. Il ne restait plus qu'un pas à faire : ne plus considérer la raison comme la qualité maîtresse d'une œuvre littéraire ; laisser l'imagination et la passion avoir leur libre cours et se débarrasser des règles d'une logique trop étroite ; ce sera là l'œuvre du romantisme.

En Angleterre, le mouvement imagiatif est moins visible dans la vie sociale ; par contre, il l'est peut-être davantage dans la littérature. Dans les esprits, il se manifeste par la recrudescence de certaines tendances religieuses : c'est en effet souvent vers le mysticisme religieux que se tourne l'esprit protestant anglais. Le phénomène principal est la Renaissance spirituelle d'où est sorti le méthodisme (1738). Ce fut l'œuvre du mystique Whitefield (1714-1770) et de l'enthousiaste Wesley (1703-1791), à la fois rêveur et actif, homme d'imagination et de foi créatrice en même temps que d'un tempérament organisateur. D'autres sectes moins nombreuses se fondaient vers le même temps ; la plus intéressante était celle de Swedenborg, la *Jérusalem nouvelle*, vivante encore aujourd'hui. Le visionnaire suédois avait passé beaucoup de son temps à Londres, et ses ouvrages principaux, les *Arcana Cœlestia* (1749-1756), les *Merveilles du Ciel et de l'Enfer* (1758) avaient été lus et admirés avec une foi plus vive encore qu'en France. Nous aurons à reparler plus loin de ses doctrines et de son influence sur Blake ; il suffit de noter ici sa popularité comme un signe des temps. Peu après, un autre illuminé, William Law, dont nous aurons aussi à reparler, traduisait en anglais les œuvres de Bœhme (1764) et gagnait à ses doctrines un bon nombre

d'adhérents, parmi lesquels devait se trouver Blake lui-même. Ce ne sont là sans doute (à part le méthodisme, qui a été universel et qui est encore si vivant en Angleterre) que des manifestations presque individuelles, des faits isolés ; mais ils montrent combien peu le rêve mystique était mort dans l'esprit anglais.

Dans le monde politique, il y eut des exaltés et des rêveurs, mais leur action réelle sur les institutions fut à peu près nulle de leur vivant. Ce furent les libéraux qui saluèrent avec enthousiasme les commencements de la Révolution française, ceux dont les théories allaient être chères à Blake, comme plus tard à Shelley, et que nous retrouverons bientôt.

Quant à la littérature, il suffit de noter l'apparition des œuvres les plus fameuses du temps pour se rendre compte de l'influence croissante du mouvement imaginaire et de la venue graduelle du lyrisme. Déjà, dans Thomson (1730), que de passages descriptifs où l'imagination du poète s'échauffe en évoquant de grands paysages de la nature et où il ne lui faudrait guère plus qu'un léger effort pour en sentir l'âme intime. Même les déclamations un peu artificielles d'Young (*Night-Thoughts*, 1743) et les lieux communs savamment arrangés de Blair (*The Grave*, 1743) évoquent, sans arriver jusqu'à l'exprimer, tout un monde où l'imagination peut se donner libre carrière, comme Blake devait le montrer. Il se trouve même un soi-disant poète, Akenside, élégant et châtié comme son modèle Addison, pour décrire en vers les *Plaisirs de l'Imagination* (1744), sans réussir à les faire éprouver. Puis viennent les poèmes de Collins (1747) avec leur enthousiasme lyrique se débarrassant de plus en plus du langage conventionnel, l'Élégie fameuse de Gray (1751) avec sa douceur tendre et rêveuse, parlant à la fois à l'imagination et au cœur.

Le goût de la poésie spontanée du xvi^e siècle se fait jour de nouveau. Les éditions de Shakespeare se multiplient et les imitations du vers spenserien — sinon de son style — deviennent à la mode (*The Schoolmistress* de Shenstone, 1742, — *The Castle of Indolence* de Thomson, 1748, — *The Minstrel* de Beattie, 1771). Enfin viennent les œuvres d'imagination pure, que l'on n'ose pas encore donner comme des choses personnelles. Percy édite en les arrangeant les anciennes ballades (1765), Chatterton les imite et fait croire un instant à l'authenticité de son médiéval Rownley (1770) ; tandis que Macpherson enthousiasme toute l'Europe lettrée et prépare toute une

renaissance de poésie sous le nom du barde mythique Ossian, nébuleux, mélancolique et rêveur (1762). Le succès de ces œuvres montre bien que l'esprit public était prêt et que les poètes d'imagination pure et de passion pouvaient arriver. Il n'y a plus que deux grands noms de poètes que l'on puisse rattacher au XVIII^e siècle classique plutôt qu'à la période romantique naissante ; ce sont Crabbe et Cowper, tous deux les contemporains de Blake. Et même, par la sincérité de leur accent, par l'émotion qu'ils laissent souvent les dominer, par les cris pathétiques sortis du fond de leur âme — chez Cowper surtout — ils ne sont pas indignes de précéder les grands poètes lyriques du siècle suivant.

C'est à ce moment que se place Blake, annonçant avec Burns l'éclosion du romantisme, et cette éclosion marque le commencement du règne de l'imagination triomphante. Ce qui caractérise en effet le mouvement romantique, c'est l'effort que fait la poésie pour se débarrasser définitivement de l'influence de la logique et des règles du bon sens, pour échapper à la réalité et se laisser aller à la fantaisie de l'imagination. C'est toujours l'imagination qui maintenant va dominer, soit qu'elle devienne comme chez Hugo visuelle et colorée, ou qu'elle entraîne au rêve vague et mélancolique comme chez Lamartine, ou qu'elle aiguise et exalte la passion, comme chez Musset ; soit qu'elle cause les cris de révolte et les malédictions de Byron irrité contre son temps et incompris, ou les extases de Shelley abîmé dans les visions merveilleuses de sa vie supra-terrestre et devenu le compagnon de tout ce qui vit et palpite dans l'univers, ou les ravissements plus doux de Keats s'attardant à la contemplation des choses de beauté ; soit qu'elle se colore et se tcurmente dans les rêves de kaléidoscope et les évocations médiévales de Coleridge ; soit qu'elle pénètre comme chez Wordsworth la vie intime des objets les plus simples, les éclaire d'une lueur d'âme, nous remplisse pour eux de sympathie et rattache intimement à notre âme vivante le monde inanimé.

C'est l'imagination qui crée et nourrit le sentiment de la nature tel que nous le comprenons ; c'est elle qui, comme chez les anciens, remplit l'univers de dieux, qui fait palpiter des cœurs sous chaque feuille et entendre des soupirs dans les bruits des forêts. C'est elle qui nous fait deviner l'âme des choses et, par elle, transformer toute leur poésie. C'est elle qui fait abandonner les périodes bien connues de l'antiquité classique pour détourner tous les regards vers le

moyen âge plein de brume et de mystère, et dans lequel toute évocation fait l'effet d'un rêve. C'est elle qui crée la religion littéraire de Chateaubriand ou de Lamartine, qui prépare le panthéisme intense de Shelley et de Keats et jusqu'au paganisme contemporain de Swinburne. C'est elle qui aiguise les passions, les exalte au lieu de les calmer, nous donne les cris poignants de Byron, de Shelley ou de Musset, jusqu'à ce que les cœurs s'apaisent et que nous arrivions à l'amour tranquille et profond de Tennyson ou de Browning. Ce sera elle enfin qui modifiera l'expression en même temps que le fond, qui changera les métaphores, renouvellera les mots et en rajeunira la force, qui finalement demandera une musique nouvelle, moins monotone et plus pleine, s'accordant avec les passions multiples ou les rêves variés qu'elle évoque.

Mais quels que soient le rôle de l'imagination et sa prépondérance, quelle que soit la liberté qu'elle prenne en dépit de règles surannées et d'une logique froide, elle ne s'écarte jamais, chez les grands romantiques, des lois fondamentales de l'intelligence humaine. Elle a secoué le joug d'une raison étroite et despotique, mais elle n'en a pas oublié l'existence. Leur inspiration s'est donné libre carrière ; mais dans l'exécution de leurs œuvres, ils se sont toujours soumis aux règles essentielles de leur art. Leur rêve le plus capricieux a toujours pris une forme terrestre ; il n'est jamais allé s'aventurer dans l'incompréhensible et l'absurde ; il n'a jamais perdu de vue la réalité vivante.

Supposons au contraire un homme qui, avant la naissance même du romantisme, soit allé plus loin que le romantisme ne devait jamais aller, qui ait senti par intuition comment le rêve et l'inspiration poétique, disparus depuis Milton, devaient reprendre possession complète de la littérature, qui se soit irrité d'une colère inapaisable contre leurs despotes, la raison et le bon sens, qui leur ait déclaré une guerre acharnée et les ait rejetés à jamais dans l'abîme de la mort. Au moment où tous admiraient les classiques, l'antiquité grecque et romaine, et dressaient l'autel de la Raison, qu'il ait, lui seul, déclaré le néant de la Grèce et de Rome, exalté l'art du moyen âge, le gothique qui est la forme vivante ; qu'il ait fait fi de la logique et du bon sens ; qu'il ait pris son rêve le plus fantaisiste pour la réalité éternelle et qu'il l'ait divinisé ; qu'il ait renouvelé le vieux cri *Credo quia absurdum* et qu'il n'ait cru qu'à ce que nous appelons absurde ; qu'il ait déclaré hautement qu'il n'y a qu'une seule vérité : celle de

la Vision mystique ; un seul Dieu : l'instinct du poète ; un seul culte : celui de l'Imagination ; un seul idéal : la liberté sans règle.

Supposons encore cet homme prêchant de telles doctrines et les appliquant dans son art avec une intensité qui touchait à la folie, jusqu'à tuer en ses œuvres toute poésie et tout art : — ce contempteur de la Raison, cet apôtre de l'Absurde, ce Visionnaire égaré, précurseur des romantiques et plus romantique qu'aucun d'eux — cet homme fut William Blake, personnalité absolument unique, produit bizarre de son temps et prophète des temps nouveaux, obscur pour ses contemporains à cause de son intensité même, et à peine compréhensible pour nous, qui cependant avons vu dans sa totalité le mouvement dont il marquait, bien avant l'heure, le point culminant et final.

Burns et lui étaient, dans les vingt dernières années du XVIII^e siècle, les deux seuls poètes dont les chants lyriques rappelaient la spontanéité et la liberté de la poésie du siècle d'Elizabeth et annonçaient à ne point s'y méprendre les accents qu'allaient faire retentir si pleinement les grands poètes du commencement de la période romantique.

Tous les deux lancèrent leurs premières notes vers le même temps. Les *Esquisses poétiques* de Blake sont de 1783, l'année du *Village* de Crabbe, et deux ans avant *La Tâche* de Cowper. Ses *Chants d'Innocence* sont de 1789, et alors, depuis trois ans déjà, les premiers poèmes de Burns, dans le livre de Kilmarnock, étaient lus d'un bout à l'autre de l'Angleterre. On avait encore à attendre neuf ans avant l'apparition des *Ballades lyriques*, qui marquent la naissance du romantisme en poésie.

Mais ces deux précurseurs de génie étaient distincts de leur temps. Ils ne cherchaient point les sources de leur inspiration où les avait cherchées leur siècle. Ils n'auraient point été capables de peindre le monde élégant de la ville, ses ambitions masquées ou ses amours maquillés, de décrire des intrigues de cour, ou de s'indigner d'une corruption savante qu'ils ne sentaient point. L'un et l'autre auraient pu chanter la nature, et l'ont chantée en fait. Mais ils n'étaient point des esprits fatigués qui cherchaient, comme leurs contemporains, à y oublier les soucis du monde. Ils savaient en jouir sans l'opposer à une bruyante vie sociale ou sans en relever la saveur par quelque idylle faussement champêtre, entre des nymphes et des amoureux à la mode. Ils n'auraient pas su s'attarder longtemps sur les théories chères aux philosophes de leur époque ni analyser longuement cette

abstraction qui est l'homme raisonnable, que leur siècle connaissait si bien, et que Pope avait déclaré être l'étude la plus convenable à l'humanité. Aucun des deux n'exprimait les pensées ou les émotions des autres ; ils ne chantaient que pour eux et tiraient leur lyrisme de leur propre individualité.

Burns trouvait son inspiration dans les champs qui l'entouraient, dans la fleur foulée à ses pieds, dans la souris chassée de son nid par le soc de la charrue, dans la jeune villageoise dont le regard brillant échauffait son imagination et faisait bondir son sang, dans les paysans de son voisinage et dans leur vie simple et familiale. Sur toutes ces choses il déversait, comme l'alouette, le trop-plein de sa joie expansive, de ses rapides ou profondes affections et de son enthousiasme spontané. Pour les sentir autrement que son siècle, il lui avait fallu vivre de leur vie, se mêler intimement à elles, être presque une plante sauvage de son sol. S'il n'eût pas été un paysan et un laboureur, il est possible que sa musique eût été indistincte de celle des poètes de la nature du XVIII^e siècle, qui étaient à l'origine l'objet de sa jeune admiration. Il fut un poète original et grand parce qu'il n'était point un littérateur et parce qu'il ne chantait point pour le monde des lettrés.

Blake non plus n'était pas un littérateur. Sa situation sociale n'était pas meilleure que celle de Burns ; ses études n'atteignirent jamais beaucoup plus haut ; comme lui il resta pauvre ; comme lui à ses débuts, inconnu, excepté de quelques amis. Mais, à l'encontre de Burns, il ne s'éleva jamais au rang d'homme célèbre, ne fut jamais admis dans les salons de l'aristocratie, pas même dans ceux des poètes ou des grands écrivains. Il vécut une vie solitaire, développa son génie seul et pour lui-même. Il n'eut point, comme Burns, l'air vivifiant des champs pour remplir sa poitrine, les fleurs sauvages pour lui réjouir les yeux, les horizons immenses d'un ciel de campagne dont le soleil vint se refléter dans son âme. Les jeunes filles à l'œil riant ne lui communiquèrent point leur joie, et ses poèmes ne furent point chantés par des troupes d'admirateurs de village. Son atmosphère à lui était celle de la populeuse Londres, son horizon les quatre murs nus d'un atelier de graveur, sa vue des champs ce qu'il pouvait en avoir dans ses rares promenades autour de la cité. Le monde ignorait son existence ; la société au milieu de laquelle il vivait se montrait presque toujours froide et souvent hostile. Il regarda la vie autour de lui et n'y trouva rien qui pût le

réjouir : tout était prosaïque et mesquin ; le labeur quotidien par lequel il subvenait à ses maigres besoins était plus souvent fait pour le fatiguer et le déprimer que pour l'inspirer. Il essaya de s'en dégager le plus possible ; il demeura à part au milieu de la foule qui le coudoyait dans les rues ; il rétrécit encore plus son horizon étroit. Il n'y avait rien pour lui dans le monde extérieur. Il s'en détourna complètement, ferma les yeux et attendit.

Et voilà que sous ses paupières closes un monde nouveau s'édifia peu à peu. Des horizons invisibles à nos yeux mortels s'étendirent devant lui ; il se vit entouré d'une nature transfigurée : échappées immenses dans des champs de lumière, fleurs aux couleurs éclatantes et aux parfums inconnus, forêts enchevêtrées, ruisseaux profonds et mélodieux. Sourd aux bruits du monde, il ouvrit son oreille intérieure pour écouter les harmonies que l'on n'entend point. Et voilà que les bourgeons sur les arbres se mirent à parler son langage et qu'il leur répondit. Les fleurs des prairies levèrent leurs têtes vers lui, et il sentit leurs désirs et leur mélancolie. Le soleil lui raconta les secrets de sa gloire éternelle ; il entendit les gémissements de la terre dans l'obscurité et fut le témoin des convulsions angoissantes de son enfantement. Rien n'échappa à ses regards. Bien plus, son nouvel univers se remplit de créatures vivantes. Non seulement chaque fleur et chaque feuille, chaque oiseau sur sa branche, chaque ver de terre sur sa motte d'argile et la motte d'argile elle-même devinrent pleins de vie et lui parlèrent, mais de nouvelles formes humaines et angéliques s'élevèrent dans cet Éden de sa propre création. Des enfants innocents chantèrent, et jouèrent. Derrière chaque plante et chaque animal apparurent des esprits, anges aux ailes d'or, génies et fées, lutins pleins de joie, démons sombres et énergiques, êtres humains baignés de lumière, spectres pleurant dans des lamentations éternelles. Et dans ce monde étrange, les esprits parlèrent, devinrent ses amis, lui racontèrent leur histoire. Il vécut de leur vie, s'enflamma de leurs passions, se réjouit de leurs triomphes, exulta dans leur force, pleura de leurs chagrins infinis. Alors son peuple ne fut plus notre peuple et son univers ne fut plus notre univers.

Puis, lorsque son rêve fut terminé, lorsqu'il revint de nouveau dans notre vie morne et terre à terre, il ne voulut pas croire qu'il avait rêvé. Pour lui sa Vision splendide ne pouvait pas être irréaliste. Lorsque les nécessités de la vie journalière et de son travail mono-

tone écrasaient son génie, il ne pouvait pas se résoudre à croire que ce fût là la vie. Peu à peu son âme se réfugia dans ses rêves ; là au moins, en eux et par eux, il vivait. Et il passa à travers le monde, l'œil perdu, là-bas, quelque part, fixé sur l'endroit où s'était élevée sa merveilleuse vision. Alors, graduellement, notre monde s'effaça de son existence. Ses rêves ! Qui osait les appeler des rêves ? C'était nous, pauvres aveugles, qui rêvions. Et il nous rejeta le mot qu'on lui lançait au visage : « Rêveurs ! » Rêveurs, nous tous, qui ne voyons pas l'irréalité de la vie. Que ne pouvons-nous nous éveiller ? Notre vie n'existe pas. La réalité, c'est cette Vision splendide : tous les enfants la voient et la reflètent dans leur regard pur ; tous les artistes s'en souviennent ; tous les prophètes l'ont annoncée ; les champs et les fleurs la célèbrent avec des cris de joie. Nous seuls sommes aveugles et continuons à dormir. Notre monde, c'est le néant. Le sien est le seul qui existe.

Ses chants sont les échos de ce monde mystérieux, éclos de son propre esprit, limité par ses paupières fermées. C'est là ce qui constitue son originalité presque unique. Nous appelons ces rêveurs des mystiques, et le monde en a vu beaucoup. Mais il y en a relativement peu qui aient exprimé leurs visions dans le langage de la poésie. Il n'y en a presque pas dont le mysticisme ait été assez complet pour les emporter pleinement dans le monde des choses invisibles, pour placer ce pays inconnu dans une lumière si vive qu'il leur ait fait oublier et nier l'existence même de notre univers. Chez tous les poètes, il y a un élément de mysticisme, mais il y a aussi une vision claire du monde et de la vie. Ils peuvent être emportés au-dessus de notre terre, mais ils ne la perdent point de vue ; ils connaissent toutes les petitesse de notre humanité ; ils peuvent en éprouver et en exciter les passions. Il en est peu qui s'éloignent assez de notre monde visible pour en oublier même les lois, et pour ne tenir aucun compte des demandes de l'esprit humain. C'est cependant ce que fait Blake. Il n'écrit ni à propos des hommes ni pour eux, tels que nous les comprenons. Il appartient à l'univers invisible, et c'est à ses habitants qu'il s'adresse. Lorsque Dante voyageait à travers la cité dolente ou dans les royaumes de la lumière éternelle, il y trouvait toujours des hommes de notre terre ; il pensait comme un homme et écrivait pour des hommes. Plus haut encore dans la région des rêves sont ceux qui, comme Jean à Patmos ou Paul sur le chemin de Damas, voient ce que l'œil de l'homme ne peut point voir et ce que

sa langue est impuissante à exprimer, ce que son intelligence peut à peine saisir. C'est dans une région semblable que se trouve presque toujours Blake. Il est le plus hautement mystique des poètes modernes.

Son mysticisme est tel que même notre langage n'est pas suffisant pour décrire ses visions, pas plus que son crayon n'est capable de les dessiner pleinement. Il lui faut employer une langue nouvelle, prendre nos mots et leur donner un sens inconnu, inventer des noms pour ses visiteurs surnaturels, entasser métaphore sur métaphore afin d'exprimer l'inexprimable, nous montrer l'invisible au moyen d'images extraordinaires et, avec notre langage de mort, essayer de proférer les paroles de la vie éternelle. Un philosophe se servirait d'une longue série d'expressions abstraites ; pour un poète, le seul langage possible est le symbole.

Ainsi, mysticisme pour l'inspiration, symbolisme pour l'expression, tels sont les deux grands caractères de la poésie de Blake. Ils constituent son originalité et la source de sa grandeur, mais aussi celle de ses défauts. Il n'est peut-être aucun écrivain chez lequel puissent être mieux étudiés au point de vue littéraire les effets du mysticisme dans une âme poétique. Ce mysticisme parut de bonne heure dans son esprit, il s'y développa, façonna toutes ses pensées et ses conceptions, devint partie intégrante de sa vie. Il donna naissance à une poésie toute d'imagination et de rêve, spontanée et splendide. Peu entravé d'abord par le symbolisme, il s'en embarrassa graduellement, et un moment arriva où il ne put plus s'exprimer que par des symboles de plus en plus complexes. Le rêveur cessa peu à peu de parler notre langage ; à la fin, sa vision mystique et les symboles qui la décrivaient atteignirent une sphère où nos yeux ne peuvent plus les suivre et où notre esprit ne peut plus les comprendre. Ils sont au delà de nous, ils cessent presque d'être de la littérature

Nous aurons à examiner spécialement ce mysticisme au point de vue littéraire, dans les diverses phases de son développement ; à voir la destruction graduelle des éléments poétiques dans l'esprit de l'artiste, la création de nouveaux éléments d'inspiration, gâtés bientôt par le symbolisme, et finalement le déclin et la chute d'un des plus grands génies poétiques du siècle. Par conséquent, après une courte étude sur la vie de Blake, son caractère et ses visions, nous essaierons d'expliquer la cosmogonie de son univers et de décrire ses mythes. Puis nous étudierons plus spécialement son pouvoir d'expression en

tant que poète, afin de découvrir en quoi consiste son génie et quels en sont les limitations et les défauts. Enfin, par un examen rapide de ses œuvres, nous verrons comment leur mysticisme et leur symbolisme, qui, d'abord, avaient donné à sa poésie son charme et sa splendeur, devaient, à la fin, en amener la destruction.

Mais, dans ce voyage à travers son esprit et son œuvre, nous aurons peu à peu fait connaissance avec lui et nous nous serons familiarisés avec son étrangeté. Nous aurons découvert des beautés du premier ordre au milieu de ce qu'on a sévèrement mais justement appelé du galimatias. Nous aurons appris à ne pas les rejeter dédaigneusement à cause des scories auxquelles elles se trouvent mêlées, et peut-être serons-nous arrivés à une plus juste appréciation du poète. Alors nous aurons compris pourquoi ses admirateurs sont à la fois si rares et si fervents. Et, si aucun autre résultat n'est atteint, nous aurons du moins préparé notre esprit pour une lecture plus profitable de ses œuvres si déconcertantes et si attirantes ; nous serons devenus plus aptes à les mieux comprendre et, en conséquence, à les mieux goûter.

II

SA VIE.

Pour les observateurs indifférents, on pourrait presque dire que Blake n'a pas eu d'histoire. Les soixante-dix ans de sa vie se sont passés presque inaperçus du monde. Si, après sa mort, on lui avait consacré une notice nécrologique, quelques lignes auraient suffi pour retracer les événements de son existence obscure et monotone.

Pour ceux qui ne le connaissaient que superficiellement, Blake était simplement un graveur, demi-ouvrier, demi-artiste, qui, de temps en temps, s'aventurait dans les domaines de la poésie sans jamais réussir à y récolter ni richesse ni renommée. Il vécut comme un ouvrier ordinaire, eut ses années d'apprentissage, sa longue et pénible vie de labeur, variée uniquement par ses divers changements de résidence et la venue ou la disparition de ses protecteurs et de ses clients. Il eut toujours à lutter contre le besoin et vécut souvent au jour le jour. Il épousa une jeune fille aussi pauvre que lui, fut heureux auprès d'elle dans son ménage, mourut dans ses bras à l'âge de soixante-dix ans et fut accompagné au cimetière par un bien petit nombre d'amis. Le monde ne sut rien autre chose sur son compte, et l'on oublia bien vite les quelques livres qu'il avait vendus, les quelques dessins de ses expositions sans visiteurs, les quelques gravures achetées à un prix raisonnable par deux ou trois amis et à un prix dérisoire par une foule d'indifférents.

A première vue, rien n'est plus insignifiant qu'une telle vie, la vie ordinaire de la plupart des hommes, ne valant presque pas la peine d'être écrite. Mais, pour tous ceux qui connaissent un homme de plus près, qui sont en contact plus intime avec lui, les grandes lignes de sa vie prennent peu à peu une forme plus définie. L'homme frappe par quelque caractère spécial ; il cesse d'être banal et devient quelqu'un. Ce fut le cas pour Blake encore plus que pour tout autre. Sa personnalité ne pouvait manquer de frapper très fortement tous

ceux qui venaient près de lui. Il produisait presque immédiatement l'impression d'être en dehors de la moyenne de l'humanité. Quoiqu'il suivît la grande route commune et poudreuse de la vie, les traces de ses pas étaient bien distinctes de toutes les autres, et il n'était pas un compagnon de voyage ordinaire. Plus on le connaissait, plus il semblait intéressant. Il n'était point de ceux qui frappent au premier abord par un extérieur peu commun ou une apparence d'originalité, mais qui, sondés jusqu'au fond, se trouvent être à la fin semblables à tout le monde. Ses actes et ses paroles se gravaient profondément dans l'esprit de ses visiteurs et nous ont été rapportés ; ils aident beaucoup plus qu'une simple biographie à comprendre l'homme et à marquer son originalité. Par sa vie extérieure il ne se distinguait pas de la foule ; par son caractère et les mille petits détails qui en étaient l'expression dans sa vie journalière, il s'en tenait loin à l'écart.

Il s'en éloigne bien davantage si, derrière et à travers ses actes, nous essayons de saisir le fond même de son âme. Personne ne put y arriver durant sa vie. Sa femme même, qui était rarement « plus loin de lui que son bras droit », qui, pendant ses longues années de veuvage, ne tarissait point en anecdotes sur son compte, elle qui l'adorait comme un dieu, était loin d'avoir sondé la profondeur de son esprit. Ce n'est que par la masse de ses œuvres, par ses lettres, ses paroles, ses poèmes, ses gravures, que nous pouvons avoir de lui une vue plus exacte que celle de ses contemporains. Et malgré tout, il demeure impossible à scruter jusqu'au fond, à cause de l'originalité unique qui se cachait sous cette vie en apparence banale et insignifiante. Il y avait en lui une vie intérieure extrêmement intense, qui créait comme un homme nouveau en dedans de l'homme extérieur, qui dominait tous ses actes et inspirait toutes ses œuvres artistiques, qui, pendant sa vie et longtemps après, lui valut l'épithète de fou, mais qui lui conquit à la fin une place parmi ceux dont l'œuvre est une joie à jamais.

Sa biographie comme pourrait la raconter un chroniqueur du dehors, est bientôt dite. Il y eut la période d'enfance et d'apprentissage, qui dura environ vingt ans, jusqu'à son mariage (1757-1782) ; puis une seconde période, d'environ vingt ans aussi, pendant laquelle ce ne furent qu'efforts et labeur continuels, aidés ou traversés par des patrons ou des amis, période du travail monotone du graveur, mais, par contre, pleine de productions poétiques, comme si l'esprit de l'artiste devait trouver son expression quelque part (1782-1803).

Enfin vint la vieillesse (1803-1827), pendant laquelle le poète demeura presque muet, tandis que le graveur semblait avoir trouvé sa voie et donnait ses chefs-d'œuvre ; période de grande production artistique et de vie intérieure plus calme et plus heureuse.

On sait bien peu de chose sur sa famille. Son père, James Blake, semble être descendu d'une famille irlandaise du nom d'O'Neil. Un des grands-pères du poète prit le nom de sa femme, Ellen Blake, après avoir déshonoré le sien par ses dettes, et ce nom resta à la famille James Blake et sa femme Catherine tenaient à Londres un petit magasin de lingerie, 28, Broad-Street, Golden-Square, dans un quartier actuellement assez pauvre, mais plus prospère il y a cent ans. On ne sait rien ou presque rien de leur vie. Le père était un non-conformiste, chose beaucoup plus rare alors qu'à présent, et très probablement un homme de bon sens et de jugement, comme le prouve du moins la façon dont il dirigea les études de son fils et sut reconnaître ses aptitudes. Il avait cinq enfants : James, l'aîné, homme sage d'après la sagesse du monde, destiné à devenir un commerçant prospère et à donner d'excellents conseils banaux et pratiques ; William, notre poète ; John, le favori de la famille, qui tourna mal, comme bien des favoris, devint celui que William appelait « le Méchant », s'enrôla dans l'armée et mourut jeune ; Robert, le préféré de William, dont la vie fut courte aussi ; enfin une fille qui vécut longtemps et ne se maria jamais.

William naquit le 28 (d'aucuns disent le 20) novembre 1757, l'année même où, d'après Swedenborg, « le dernier Jugement avait eu lieu dans le ciel et dans les âmes des hommes. où une ère nouvelle avait commencé et où le royaume de Dieu était entré dans toutes les consciences ». Il demeura à la maison jusqu'à l'âge de dix ans, y recevant une maigre instruction, apprenant à lire, à écrire, peut-être à compter, écoutant de nombreuses conversations sur Swedenborg et l'Église Nouvelle pour laquelle son frère James et son père ne manquaient pas de sympathies, et probablement crayonnant, pour s'amuser, des dessins d'enfant, sans direction. Voyant son goût pour le dessin, son père l'envoya chez un professeur dans le Strand, où il étudia d'après l'antique. Puis, comme sa famille n'avait pas les ressources nécessaires pour en faire un peintre, on le mit en apprentissage chez James Basire, graveur alors fameux, comme son père l'avait été avant lui, comme son fils et ses petits-fils devaient l'être jusque vers le milieu du XIX^e siècle. Il

resta là six ans, jusqu'à l'âge de vingt ans. Il semble s'être bientôt distingué des autres apprentis, et, en moins d'une année, on le mit à part. Son maître l'envoya à Westminster-Abbey pour y dessiner les tombes monumentales. Il passa là pendant des années la meilleure partie du jour. Il fut le premier à découvrir des traces de couleur sur ces vieilles pierres ; il prit plaisir à les dessiner, essayant de reproduire leurs teintes fanées. Là, sans doute, naquit et se développa sa préférence pour l'art gothique, préférence qu'il devait garder toute sa vie, en dépit de tous ses contemporains qui lui préféraient l'art classique. Là aussi, dans la solitude de la grande cathédrale, il pouvait librement se plonger dans ses rêves du passé et dans les visions de l'éternel. La première œuvre personnelle que l'on connaisse de lui (datée 1773) est sur un sujet déjà bizarre : *Joseph d'Arimathie parmi les rochers d'Albion*. Sans aucun doute, il produisit en même temps d'autres dessins, que nous n'avons plus. A ses loisirs, il écrivit aussi de petits fragments poétiques, qu'il n'avait aucune intention de publier.

En 1778, il quitta Basire pour s'en aller aux classes de Peinture antique de l'Académie royale. Là, il se fit remarquer par son aversion pour Rubens et Lebrun, peut-être aussi pour Reynolds, avec qui il eut, dit-on, une entrevue qui donna à chacun d'eux une très mauvaise opinion de l'autre. Mais bientôt sa vie d'étudiant prit fin, et il commença à s'établir pour son propre compte, quoiqu'il demeurât toujours dans la maison de son père. On a donné les titres de quelques-uns de ses premiers dessins : quelques gravures pour le *Ladies Magazine* ; une aquarelle, *La Pénitence de Jane Shore* ; un tableau symbolique, *La Guerre déchainée par un ange*, ce dernier terminé quelques années plus tard. Vers cette époque il fit connaissance avec d'autres artistes : Flaxman, le fameux illustrateur d'Homère, qui restaura l'ancienne pureté et la simplicité de lignes des vieux dessins grecs ; Stothard, qui était alors un peintre très à la mode ; Fuseli le graveur, qui se retrouvera plus tard, ainsi que les autres, dans sa vie.

Son mariage enfin marque d'une façon nette la division entre ses années d'étude et son âge viril. L'histoire en est simple, caractéristique, et a été souvent contée. Il avait « fréquenté » une certaine Polly ou Clara Woods depuis quelque temps, lorsqu'il s'aperçut qu'elle n'avait aucune affection pour lui. Le résultat de sa découverte fut une crise de mélancolie, et, pour s'en débarrasser, il quitta

Londres. Il s'en alla, comme pensionnaire, chez un pépiniériste de Richmond, nommé Boucher, probablement d'origine française. Là il se trouva face à face avec la fille de son nouvel hôte, Catherine. A la vue de Blake, elle reçut une sorte de choc nerveux qu'elle ne put ni définir ni expliquer, mais qui la força à quitter la chambre. Mais ce soir même, il lui raconta son amour mal récompensé et la façon dont il avait été trompé. « Je vous plains de tout mon cœur », lui dit-elle. — « Et moi, je vous aime, à cause de votre pitié », répondit-il. Ce fut le commencement de leur roman d'amour. Ce fut aussi la fin de leur vie commune à Richmond. Blake lui-même ne voulut pas demeurer auprès d'elle. Il résolut d'éprouver par l'absence la solidité de ses sentiments, et aussi de travailler afin de préparer leur avenir à tous les deux. Il revint à Londres, et les deux amoureux ne se revirent qu'un an après. Mais leur cœur n'avait point changé, et ils s'épousèrent (18 août 1782). Il avait alors vingt-cinq ans, était dans la plénitude de sa force physique et pouvait regarder l'avenir avec confiance.

Était-ce seulement la pitié de cette jeune fille qui avait été la cause de leur amour soudain, ou bien en était-il ordonné ainsi depuis l'éternité ? Le choc nerveux de Catherine n'était-il que la conscience du décret éternel ? Blake l'aurait certainement affirmé. Quoi qu'il en soit, il avait instinctivement trouvé la femme qu'il lui fallait. Elle fut pour lui non seulement la jeune fille à l'œil clair qui consola son premier grand chagrin, non seulement la femme aux lignes gracieuses, qui demeura le modèle unique de ses dessins et dont les contours reparaissent si souvent dans ses œuvres, mais la compagne pleine de santé et de force qui pouvait le suivre dans ses promenades de trente ou quarante milles, sans jamais sentir la fatigue, la ménagère qui dispensa d'une façon si économique les faibles ressources de la maison et lui épargna toujours les angoisses de la pauvreté. Elle fut tout cela, et plus encore. Son amour à lui était un peu autoritaire ; il avait en lui la conscience de sa supériorité et de son pouvoir sur elle. Pour Blake, la femme ne fut jamais qu'un être inférieur. Mais s'il avait jamais fait une exception, c'eût été pour elle. « Vous avez été un ange pour moi. » Ce furent là ses dernières paroles, et jamais louange ne fut mieux méritée. Elle avait pour lui plus que de l'amour, de la vénération. Pour elle, il fut toujours « Monsieur Blake », un esprit supérieur, qui se mouvait dans un autre monde et respirait un air différent du sien. Elle ne discuta jamais ses opinions, mais les

reçut comme celles d'un dieu, même lorsqu'elle ne pouvait pas les comprendre. Aux plus mauvais moments, elle n'avait contre lui que ses larmes, et elles coulèrent bien rarement pendant sa vie. Son dévouement fut inlassable. Partout où il lui plaisait d'aller, elle le suivait. Même la nuit, quand son inspiration l'éveillait, quand il se sentait appelé à écrire ou à dessiner et qu'il avait besoin de quelque appui moral, elle se levait, prenait une de ses mains dans les siennes, et restait là sans un mot, près de lui, l'aidant de sa présence et de son contact silencieux, immobile pendant des heures, jusqu'à ce que lui-même eût terminé sa tâche.

Elle était illettrée. Pour lui et par lui, elle apprit à lire et à écrire, à dessiner même et à peindre, autant du moins qu'il le fallait pour colorier ses livres. Elle le soutint dans toutes ses épreuves intérieures ; quand personne ne croyait en lui, sa foi à elle demeura inébranlable. Par elle, il put vivre sa vie d'artiste et poursuivre ses rêves ; par elle il fut soigné et aidé sur son lit de mort, comme il l'avait été à chaque minute de sa vie. Par elle aussi, sa mémoire nous a été conservée, comme celle d'un saint. Personnellement, elle paraît peu dans ses ouvrages ; cependant son influence adoucissante peut se retrouver dans bien des créations du poète. Et, dans sa vie, elle est si inséparable de lui qu'aucun tribut de louanges ne peut être trop élevé pour sa foi ferme, pour son infatigable dévouement, pour l'abnégation absolue avec laquelle elle lui consacra sa vie tout entière.

Mais la vie ne peut pas se confiner dans les limites riantes d'un roman d'amour. Tous deux étaient pauvres, et il leur fallut lutter, dans le monde et contre lui. Alors commence la seconde période, la période active, dans la vie de Blake. Il continua ses études, qu'en fait aucun grand artiste n'abandonne jamais. Il avait lu une grande partie des œuvres de Shakespeare, de Milton et de Dante. Il connaissait la Bible beaucoup mieux même qu'un Anglais instruit ordinaire. Probablement en ce temps-là, il étudia sérieusement, crayon en main, les livres de Swedenborg, lut quelques-unes des œuvres de Bœhme, et peut-être aussi de Cornélius Agrippa et de Paracelse. Il suivit avec un grand intérêt tout le courant de pensée de la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec ses tendances vers l'occultisme. Alors il dut commencer à jeter dans son esprit les fondements de son propre système. Nous ignorons s'il devint membre de l'Église nouvelle de Swedenborg ou d'aucune des sociétés mystiques de son temps. S'il le devint, aucune trace n'en est restée. La société qu'il

semble avoir fréquentée le plus pendant quelques années se trouvait dans le salon d'un M. Matthews, ministre de l'Église anglicane, à Rathbone-Place, où il rencontra quelques admirateurs de son jeune talent. Ce furent eux qui lui donnèrent les moyens de faire imprimer son premier volume de vers, *Esquisses poétiques*, publié en 1783.

A partir de ce moment, sa biographie ne devient guère plus qu'une liste de ses déménagements successifs et une énumération de ses œuvres.

Il habita d'abord Leicester Fields, à présent Leicester Square. En 1784, après la mort de son père, son frère James prit la direction du magasin de lingerie et William s'en alla loger tout à côté de lui, et tenir un magasin de gravures. Il prit Robert comme apprenti ; mais au bout de trois ans celui-ci tomba malade et mourut, soigné et veillé par Blake jusqu'à son dernier moment. Immédiatement après, le petit magasin de gravures, dont les affaires ne prospéraient pas, fut fermé, et Blake alla s'établir dans Poland-Street, où il avait l'intention de gagner sa vie comme ouvrier graveur. Finalement en 1793, après la mort de sa mère, et après avoir refusé, pour des raisons politiques, de devenir professeur de dessin de la famille royale, il se transporta à Hercules Buildings dans Lambeth. Il accomplit là la plus grande partie de ses travaux, et y demeura jusqu'à un moment très important de sa vie : son installation à Felpham, en 1800.

Pendant ces dix-huit ans (1782-1800), ses amis étaient encore en petit nombre. Il découvrit bientôt que ses doctrines trop libres, sa façon autoritaire et paradoxale de les énoncer, n'étaient pas aussi bien reçues qu'il l'eût désiré dans le salon de M. Matthews. Il eut le bon sens d'y rendre ses visites de plus en plus rares, puis de les cesser complètement. Il conserva ses relations avec Flaxman, devint un ami de Fuseli et fit connaissance avec le libraire Johnson. Chez ce dernier, il entra pour un certain temps dans le cercle de quelques révolutionnaires, qui dinaient parfois à la table de Johnson, et dont la plupart s'étaient fait un nom par leurs théories politiques ou philosophiques très avancées. Il rencontra là William Godwin, dont les doctrines anarchiques étaient bien connues, et qui publiait à ce moment son *Caleb Williams*, pour montrer « le despotisme qui a fait de l'homme un destructeur de l'homme » ; Mary Wolstonecraft, l'auteur de la *Revendication des droits de la Femme*, qui devait devenir la femme de Godwin et la mère de Mary Shelley ; Tom Payne, qui avait commencé ses polémiques sur les droits de l'homme,

et devait bientôt être un des Conventionnels les plus connus ; Priestley, politicien autant que grand chimiste, qui devint lui aussi un membre de l'Assemblée constituante de France. Mis ainsi en rapport avec tous ces révolutionnaires, Blake, qui était déjà un ami de la liberté, devint un admirateur enthousiaste de la Révolution française et alla même jusqu'à porter un bonnet phrygien dans les rues, quoiqu'il le mit de côté après les premiers massacres de septembre 1792. Il sauva Thomas Payne, en l'avertissant, après un de ses violents discours, qu'il ferait mieux de ne pas rentrer chez lui ce soir-là. Et en effet, ce soir-là la police allait à son logis pour l'arrêter, mais il avait cru Blake et passait en France le lendemain. Dans ce milieu, Blake pouvait nourrir et développer son amour de la liberté et ses idéals de révolution, et bien des traces de cette influence sont visibles dans ses œuvres.

Mais ces réunions furent interrompues par la dispersion de la plupart de leurs membres, et il ne semble pas que Blake soit entré dans aucun autre cercle de société pendant bien des années. Une de ses connaissances les plus utiles de ce temps-là fut le capitaine Butts, qui devint un de ses clients les plus réguliers. Il acheta la plupart des livres et des dessins de Blake, et les paya un prix raisonnable, quoique l'artiste lui-même n'aimât jamais à recevoir d'argent pour ses œuvres. Mais ce qui le lui rendit encore plus cher, c'est que jamais Butts ne se permit de critiquer son travail, lui laissa traiter ses sujets comme il l'entendait, payant l'œuvre sans rien dicter à l'ouvrier. Comme cela était naturel, il fut toujours reçu en ami dans le ménage de Blake, et, de plus, c'est à lui que Blake fit, dans des lettres en prose ou en vers, la plupart de ses confidences sur sa vie et son art. En fait, Butts avait acheté à la fin un si grand nombre des dessins de Blake qu'il ne savait plus où les placer, faute d'espace.

Un tel client était pour Blake une bonne fortune. Sa situation pécuniaire était en effet loin d'être prospère. Il produisit peu de dessins importants pendant cette période : quelques-uns pour l'*Academy*, des illustrations pour le roman de *David simple*, pour la ballade de *Lenore*, un *Nabuchodonosor*, une *Maison du Lazare*, la *Création d'Adam*, et surtout une série de dessins pour illustrer les *Nuits d'Young*. Ces derniers lui prirent beaucoup de temps. Ils sont au nombre de 537, illustrant chacun une page du livre, entourant le texte, couvrant de vastes marges et encadrés, dans l'original, d'une bordure rouge. Malheureusement un tout petit nombre, environ

cinquante seulement, furent publiés en 1797. Tous sont extrêmement remarquables.

Cette période est riche en productions littéraires. D'ailleurs ses livres sont aussi des œuvres d'artiste; ils doivent autant au graveur qu'au poète, et c'est là ce qui en fait aujourd'hui l'extraordinaire valeur. M. Matthews et ses amis avaient payé en 1783 pour l'impression des *Esquisses poétiques*, mais il ne fallait plus maintenant rien attendre d'eux. Cependant Blake avait bien des vers à publier; mais ou bien il était trop pauvre pour les faire imprimer, ou il aimait mieux une autre façon de les publier. Il pouvait les graver lui-même et il les grava. Son procédé a été minutieusement décrit par ses biographes, et était tout à fait original. « Il consistait, dit Gilchrist, « en une espèce de gravure en relief à la fois du texte et des dessins. « Les vers formaient le texte, et les dessins une décoration marginale « qu'il esquissait sur le cuivre avec un liquide inattaquable par les « acides. Puis toutes les parties blanches étaient creusées par de « l'eau-forte ou un autre acide, de sorte que texte et dessins restaient « en relief, comme stéréotypés. Il se servait de ces plaques pour « imprimer des pages en n'importe quelle couleur : jaune, brun, « bleu, suivant l'impression générale qu'il voulait donner à son « dessin. Le texte était le plus souvent en rouge. Puis la page tout « entière était coloriée à la main, de façon à imiter le plus possible le « dessin original, avec plus ou moins de variété de détails dans les « diverses teintes. » Enfin, les pages ainsi obtenues étaient cousues ensemble par sa femme, qui souvent aussi l'avait aidé à les colorier, et le livre se trouvait complet, créé de toutes pièces par eux-mêmes, à l'exception du papier. La plupart de ses œuvres furent publiées ainsi, en pages de dimensions variables, souvent petites (le cuivre était cher et il fallait économiser les plaques), où texte et dessins s'entrelacent et où la couleur vient compléter l'impression produite dans l'esprit par le poète et l'artiste. Il n'y en a qu'un très petit nombre qui aient été publiés de la façon ordinaire.

Il produisit ainsi :

En 1789, les *Chants de l'Innocence*, le *Livre de Thel* et probablement le *Livre de Tiriel* (imprimé en caractères ordinaires); le *Fantôme d'Abel* (une page composée alors, mais publiée seulement en 1827);

En 1790, le *Mariage du Ciel et de l'Enfer* ;

En 1791, un *poème sur la Révolution française*, imprimé et vendu

un shilling, mais que l'on ne peut plus trouver nulle part, pas même au British Museum ;

En 1793, les *Portes du Paradis*, la *Vision des Filles d'Albion*, et l'*Amérique, prophétie* ;

En 1794, les *Chants de l'Expérience*, l'*Europe*, le *Livre d'Urizen* ;

En 1795, le *Chant de Los et Ahania* ;

Toutes ces œuvres sont des poèmes ou des recueils relativement courts. Ils furent vendus à de très rares acheteurs, à une ou deux guinées l'exemplaire. Actuellement, les fac-similés seuls coûtent trois ou quatre fois plus, et les originaux sont hors de prix

Les œuvres plus longues ne devaient venir que plus tard. Il est cependant probable que, vers 1797, il commença son grand poème de *Vala*, dont la composition explique son silence pendant quelques années, et qui n'a été publié que récemment. Pendant ce temps, il avait fait la connaissance de Hayley, et ceci devait amener dans sa vie un changement considérable.

Hayley (1745-1820), maintenant à peu près oublié, « excepté à « cause d'un peu de sa poussière, qui n'est point encore complètement tombée des souliers de Blake ¹ », était alors un écrivain à la mode, quoiqu'il fût destiné à survivre à sa popularité. On a de lui un poème en six chants : *Les Triomphes du caractère* (1781) ; un certain nombre d'essais (sur l'Histoire, sur la Poésie épique, sur les Vieilles Filles, sur la Sculpture), (de 1780 à 1800), et une *Vie de Milton* (1804). Il était riche, bien en cour, généreux avec cela, et avait obtenu de Pitt une pension pour Cowper, dont il était l'ami et devait être le plus important biographe. Lorsqu'il connut Blake, il préparait sa *Vie de Cowper*, qui parut avec un grand succès en 1803. Quoiqu'il ne fût pas un homme de beaucoup d'imagination, il avait du bon sens et du jugement. C'était, a-t-on dit de lui avec justice, un mauvais poète et un homme remuant, vain, qui se donnait des airs d'importance ; mais il était aussi affectionné et secourable pour ses amis. Il reconnut les mérites de Blake, et, moitié par générosité, moitié par intérêt, lui proposa de dessiner les illustrations qui devaient accompagner sa *Vie de Cowper*. Blake accepta. Hayley avait une villa près de Bognor (Sussex), sur les côtes de la Manche. Pour être près de lui, Blake et sa femme prirent une petite maison couverte de chaume à Felpham, non loin des dunes, tout près de la mer ; ils la louèrent

1. Ellis et Yeats, *W. Blake*, vol. I, ch. vi.

vingt livres par an et y demeurèrent trois ans. Il considéra Hayley comme son protecteur, collabora à son livre et, en retour, reçut de lui des commandes comme graveur et dessinateur et se fit enseigner les éléments du grec. « Ce fut un homme de génie, obéissant aux ordres d'un homme de goût ». Pendant quelque temps tout alla bien. Le grand air de la campagne, le voisinage de la mer, à quelques minutes de marche de sa maison, étaient pour Blake des choses nouvelles et vivifiantes, après l'atmosphère étouffante et sombre de Lambeth. Il lui sembla être dans le ciel. Ses premières lettres de Felpham sont pleines d'enthousiasme : « Notre petite maison est plus belle que je ne croyais et plus commode. C'est un parfait modèle de chaumière, et je crois même de palais superbe. Aucune maison différemment construite ne pourra jamais me plaire autant, et on ne me persuadera jamais, je crois, qu'il soit possible d'améliorer celle-ci, tant au point de vue de la beauté que de l'usage... M. Hayley nous a reçus avec son affection fraternelle ordinaire. J'ai commencé à travailler. Felpham est un endroit charmant pour l'étude, parce qu'il y a plus de spiritualité que dans Londres. Ici, le ciel ouvre de tous les côtés ses portes d'or ; ses fenêtres ne sont point obstruées de vapeurs. Les voix des habitants célestes s'entendent plus clairement, leurs formes sont plus distinctes, et ma chaumière est une ombre de leurs maisons. Et maintenant une vie nouvelle commence, parce que je me suis dépouillé d'une autre enveloppe terrestre. » (*Lettres à Flaxman*, 21 septembre 1800.)

Sa femme et sa sœur, qui vivait avec eux, l'y accompagnèrent, toutes deux avec un bonheur égal au sien. Mais les hommes d'un génie indépendant, qui ne peuvent courber ni leur intelligence ni leur volonté, ne réussissent pas longtemps sous le patronage d'un protecteur. Blake allait bientôt voir que tout n'était pas le ciel. Cet élargissement d'horizon donna à son génie une impulsion nouvelle, remplit son âme de visions inconnues jusque-là, mit en face de lui des conceptions et un travail nouveaux. A Felpham, *Vala* fut continué ; là aussi furent conçus et commencés les deux grands poèmes qu'il considérait comme ses plus importants ouvrages : *Jérusalem* et *Milton*. Pour les composer, il lui fallait des loisirs et de la liberté d'esprit. Mais, au moment même où il se sentait ainsi poussé par son génie avec une nouvelle vigueur, Hayley arrivait et lui donnait à faire quelque travail machinal et servile, des gravures pour ses livres, des dessins quelconques pour des acheteurs, toutes choses à exécuter

conformément aux commandes et à la mode du temps. On dit même qu'il reçut un jour l'ordre de peindre un écran pour une dame, mais refusa catégoriquement de le faire. Cependant les nécessités de la vie étaient là ; il fallait gagner le pain quotidien, et par suite, faire ce qu'il appelait « des corvées » pendant la plus grande partie de son temps. Ce fut assez pour refroidir son enthousiasme et lui faire changer son appréciation de Hayley.

Bientôt, son paradis s'assombrit, et il regretta de ne pouvoir rentrer immédiatement à Londres. En 1803, il écrivait à Butts : « M. Hayley
« approuve mes dessins aussi peu que mes poèmes, et j'ai été forcé
« d'insister pour qu'il me laisse faire ma propre volonté dans les uns
« comme dans les autres. Je suis déterminé à ne pas être empesté
« plus longtemps par son ignorance de gentilhomme et sa désappro-
« bation courtoise. En fait, par ma fermeté récente, je lui ait fait
« rabattre un peu de sa morgue affectée, et il commence à croire
« que j'ai quelque génie, comme si le génie et l'assurance étaient
« la même chose ».

Vers le même temps, il écrivit les deux vers suivants sur son carnet :

« Quand H — y découvre ce que vous ne pouvez pas faire,
« C'est juste la chose qu'il se met à vous imposer¹. »

Il était donc pour eux grand temps de se séparer, avant que leur ancienne amitié se changeât, d'un côté en froide négligence, de l'autre en fier dédain mêlé d'aversion.

Une circonstance se rapportant à ce temps-là est digne de remarque : l'affaire avec Scofield le soldat. Elle faillit coûter cher à Blake. Son jardinier, sans le prévenir, avait envoyé ce soldat faire quelque léger travail dans le jardin attenant à sa maison. Aussitôt que Blake le vit, il le pria de s'en aller, poliment d'abord, puis, sur le refus insolent du soldat, avec plus de rudesse. Scofield, pour se venger, accusa Blake d'avoir proféré des insultes contre le roi et exprimé le désir de voir Bonaparte envahir l'Angleterre. Les idées avancées de Blake et sa haine du militarisme n'étaient pas sans donner quelque probabilité à l'accusation. Il fut arrêté et jugé (11 janvier 1804). Hayley se porta caution pour lui, parla en sa faveur et le fit acquitter,

1. When H — y finds out what you cannot do,
That is the very thing he'll set you to.

(Rossetti, MS., n° 80.)

aux applaudissements de l'auditoire. Ceci raviva l'ancienne amitié de l'artiste pour lui.

Néanmoins Blake revint à Londres cette année même. Il s'établit d'abord dans South-Molton Street, près d'Oxford-Street, et, quelques années après, dans Fountain-Court, près du Strand. Loin de Hayley de nouveau, il ne se rappela plus que la générosité de son protecteur, son propre bonheur et ses moments d'enthousiasme à Felpham. En décembre de cette année, il lui écrivait : « Ma femme se joint à moi
« pour vous adresser nos meilleurs vœux de Noël. En nous rappelant
« l'heureux Noël que nous avons passé dans ce charmant Felpham,
« notre esprit semble encore voltiger autour de notre chère maison...
« J'ai dit semble, mais je suis persuadé que la distance n'est qu'une
« illusion. Nous sommes souvent assis là-bas à côté du feu, et sou-
« vent nous pensons entendre votre voix qui nous appelle à la grille
« Sûrement, ces choses sont réelles et éternelles dans l'esprit, et
« elles ne peuvent jamais passer ¹. » Ce ne fut que plus tard qu'il devait trouver Hayley parmi ses réels ennemis.

A partir de son retour à Londres, commence la troisième et dernière période de sa vie. Alors se firent sentir les résultats de ses rêveries et de son bonheur à Felpham. Là, pendant ses longues promenades au bord de la mer, son esprit s'était rempli de rêves et de visions. Il en était revenu chargé de productions en germe. De plus, son génie, peut-être à cause de l'opposition directe de Hayley, avait pris plus nettement conscience de lui-même. Quoi qu'il en soit, Blake écrivit à partir de ce moment comme s'il avait enfin trouvé sa voie ; il sentit non seulement le besoin de produire, mais le plaisir de l'artiste devant ses créations. Toutes les années qui suivent sont marquées par un travail nouveau, soit de la plume, soit du burin.

Il publia pendant cette période ses deux longs poèmes, commencés à Felpham et continués pendant bien des années : *Jérusalem* (1804) et *Milton* (1804), le premier de cent pages compactes divisées en quatre livres égaux, le second de quarante-cinq pages en deux chants. L'un et l'autre sont gravés comme ses premiers poèmes, et

1. My wife joins me in wishing you a merry Christmas ; remembering our happy Christmas at lovely Felpham, our spirits seem to hover round our sweet cottage... I have said seem, but am persuaded that the distance is nothing but a phantasy. We are often sitting by our cottage fire, and often we think we hear your voice calling at the gate. Surely these things are real and eternal in the mind, and can never pass away. (*To Hayley*, December 1804.)

Jérusalem est accompagné de dessins à chaque page ; *Milton* n'en compte qu'un petit nombre, beaucoup moins soignés. Il fit paraître, de plus, quelques autres pièces plus courtes, d'un caractère très mystique et obscur (*Le Voyageur mental*, *l'Évangile éternel*, etc.).

Comme peintre et graveur (car il fit aussi de la peinture, mais sans grand succès), ses œuvres durant cette période sont très nombreuses et très importantes : le *Christ au Sépulcre* ; l'*Esprit de Pitt guidant Behemoth* (ces deux tableaux se trouvent actuellement à la National Gallery), le *Rêve de Jacob*, la *Femme de Babylone*, les *Pèlerins de Canterbury* ; *Nelson guidant Leviathan* ; *Satan et ses légions* ; le *Barde* ; une *Idylle* ; la *Dernière bataille d'Arthur*, etc., outre un certain nombre de portraits et plusieurs dessins pour ses clients.

La plupart de ses tableaux furent exposés par lui sans beaucoup de résultats. Mais cette exposition lui fournit l'occasion d'écrire un *Catalogue descriptif* et un *Appel au public* contenant la plupart de ses idées sur l'art et très intéressants à ce point de vue. En particulier, son commentaire sur les *Pèlerins de Canterbury*, qu'il avait dessinés en opposition au tableau de Stothard sur le même sujet, fut considéré par Charles Lamb comme le meilleur morceau de critique qu'il connût sur Chaucer.

Mais les deux chefs-d'œuvre qui nous restent comme la dernière production de son génie de dessinateur et qui forment un tout complet sont les *Illustrations de la « Tombe » de Blair* et celles du *Livre de Job*, publiées, les premières en 1808, les secondes en 1825.

Les *Illustrations de la « Tombe »* comprennent douze dessins, la plupart mystiques. Quelques-uns sont solennels et sévères, comme la *Tombe du Roi*, du *Conseiller* et du *Guerrier*, où les trois sont étendus sous leur voûte, en lignes de pierre calmes et raides ; d'autres sont riches en allégories, comme la *Descente de l'homme dans la Vallée de la Mort*, avec sa procession d'hommes serpentant dans le val profond des ombres, les uns vieux et chancelants, les autres rampant sur leurs genoux, certains avec un air désespéré, quelques-uns avec un visage mélancolique, un petit nombre se précipitant vers la mort dans une course folle. Il y a des scènes morales comme la *Mort de l'homme robuste et méchant*, où Blake semble avoir pris plaisir à dessiner une surabondance de force musculaire dans les convulsions de l'agonie et une expression d'horreur intense, aussi bien sur les traits du mourant que sur ceux de son âme, figure musclée comme lui, fuyant dans les flammes avec des gestes épou-

vantés. Et comme pour prouver qu'il pouvait aussi exprimer la sérénité et le bonheur, la page qui suit montre la mort du Juste, entouré de sa famille en prières, tandis que son âme, soutenue par des anges, s'envole en extase vers l'infini. Dans d'autres dessins, le sentiment mystique domine. Tel est, par exemple, le tableau de l'Ame voltigeant au-dessus du corps au moment de s'en séparer, encore attachée à lui par un point et le regardant avec des yeux profonds d'amour et de regret. C'est encore la *Réunion finale de l'âme et du corps* ; lui se levant de la tombe au milieu des flammes de la vie éternelle, tandis qu'elle descend du haut des nuages, l'étreint dans ses bras, le regarde avec des yeux d'extase et semble en un baiser vouloir s'abîmer tout entière en lui. Tous ces dessins sont simples et presque classiques d'exécution, peu encombrés de détails, mais pleins de signification et de pensée intense ; ils expriment mieux encore que le poème de Blair le pathétique de la mort en même temps que l'espoir de la résurrection et de l'immortalité.

Un seul est compliqué, d'exécution comme de pensée. C'est la *Vision du dernier Jugement*, où Blake, en plus des figures conventionnelles bien connues, a placé un bon nombre de ses conceptions mystiques. On y voit le Christ sur son trône avec le Livre de vie sur ses genoux, les vingt-quatre vieillards autour de lui ; les anges soutenant les symboles du baptême et de la cène ; l'ange rapporteur avec les livres des actes des hommes ; puis, sous les pieds du Christ, les anges à six ailes sonnant la trompette au milieu des flammes, l'ange de la Mort, mettant son épée au fourreau tandis que celui de la Justice divine en tire la sienne ; les morts ressuscitant, des familles entières se réunissant et montant ensemble vers le Christ ; Satan précipité dans l'abîme entouré de serpents, les hypocrites plaissant leur apparente innocence, les démons entraînés avec les méchants, la multitude levant des mains pitoyables vers les rochers, la prostituée de Babylone fuyant, honteuse et effrayée ; tout cela dominé par la lumière divine qui sort du Christ pour se réfléchir éclatante sur les visages des anges et des élus, et se transformer en flammes lugubres et effrayantes sur la foule des méchants. On ne trouve point dans tous ces détails la puissance et l'impression colossale d'un Michel-Ange, mais peut-être l'ensemble est-il plus harmonieux et plus plein de lumière, les spectacles d'horreur étant dominés et presque noyés dans l'éclat surnaturel d'une vision plus radieuse et plus intellectuelle.

Plus remarquables encore sont les *Illustrations du Livre de Job*. Elles sont au nombre de vingt et représentent chacune un épisode de la vie du patriarche ou traduisent pour les yeux les idées évoquées par les paroles du livre. Elles sont entourées d'un cadre où s'entre-lacent, légèrement esquissées, des figures allégoriques, flammes, anges, étoiles, mêlées de citations bibliques, tout cela s'harmonisant avec le dessin principal et en complétant l'expression. Toutes sans exception sont des plus frappantes.

Nulle part ailleurs on ne trouve des visions si nettes du monde invisible, de tels cieus s'obscurcissant dans le malheur ou lançant des éclairs d'une lumière lugubre comme s'ils s'associaient aux pensées des personnages, nulle part un tel pouvoir d'expression condensé en quelques traits ou quelques attitudes. Il est difficile de faire un choix au milieu de ces chefs-d'œuvre. Ici c'est Job dans la prospérité, en prière avec sa famille sous un arbre, tandis que derrière lui ses troupeaux s'étendent jusqu'à l'horizon en lignes pressées, comme les ondulations sans fin de l'Océan. Plus loin, c'est le Tentateur passant devant Dieu au milieu des anges, avec une attitude ironique et défiante, pendant qu'au-dessous Job, inconscient de leur présence, loue le Seigneur. Ou c'est le messenger de mauvaises nouvelles, parlant même avant d'arriver, suivi d'un second que l'on voit courir dans le lointain, sous un ciel où s'amassent les nuages et que Job et sa femme implorent en vain. C'est Job, nu, misérable, effrayant, les bras étendus, proférant sa fameuse malédiction: « Périssent le jour où je suis né! » sa femme et ses amis prosternés sur le sol, le visage caché comme pour ne point voir la colère divine, et les tourbillons de fumée s'élevant d'un terrain aride, rocheux, désolé, sous un ciel noir, au milieu d'immenses ruines. C'est l'Esprit passant devant la face d'Eliphaz et faisant se hérissier ses cheveux en une vision aussi réelle dans les nuages que le sont, au-dessous, les visages terrifiés de ses auditeurs. Ce sont les rêves qui viennent dans son lit l'effrayer, visages horribles, aussi corporels que le dormeur, dardant sur lui des yeux de feu et le tirillant de leurs bras écailleux et de leurs griffes crochues, formes de serpents vomissant des flammes, créatures au pied unique de bouc, nuages dans lesquels les éclairs deviennent des ailes énormes et membraneuses, vision sauvage et effrayante par sa netteté. Ce sont les évocations glorieuses des jours de la création, alors que « les étoiles chantaient ensemble et que les fils de l'homme poussaient des cris de joie », où Job, sa

femme et ses amis, les yeux remplis d'admiration, contemplent au-dessus d'eux les merveilles du firmament : le soleil sur ses chevaux, la nuit sur son dragon noir, les anges rangés, les bras levés au ciel, en une ligne infinie, chantant leurs hymnes de triomphe au milieu des étoiles. C'est la prière de Job et son sacrifice, alors que le ciel s'éclaire et que la lumière de la Gloire du Seigneur vient inonder l'autel, sur lequel les flammes mêmes du sacrifice semblent obscures. C'est la dernière scène, où le soleil brille de nouveau, où la lune paraît à travers des bosquets épais, où les harpes, les luths et les trompettes sont comme autrefois dans les mains de Job et de ses nombreuses générations, tandis que, derrière eux, on voit s'étendre encore d'immenses perspectives de troupeaux innombrables. Mais, pour être juste, il faudrait tout décrire, et aucune description ne peut donner une idée exacte de l'intensité de vision, de la grandeur solennelle du sentiment qui remplit l'œuvre tout entière, faisant peut-être d'elle le seul recueil d'illustrations vraiment digne du vieux et sublime poème.

Il y eut finalement une série d'illustrations de Dante, pour lesquelles il prit la peine d'apprendre l'italien. « Chaque page, dit Ellis, a l'air « gigantesque à cause de la nature massive et complexe des dessins « qui la couvrent. Mille livres est probablement une estimation trop « faible de leur valeur actuelle. » Un très petit nombre seulement ont été reproduits, le plus remarquable est peut-être l'épisode de Paolo et de Francesca, arrêtés une minute dans l'immense tourbillon en spirale qui remplit l'espace et enchaîne les âmes, laissant voir entre ses circonvolutions la langue de terre où Dante est tombé comme mort aux pieds de Virgile, et, là-haut, dans un coin du ciel, au milieu d'un cercle éclatant de lumière divine, la vision toujours radieuse du baiser éternel. Tous ces dessins sont encore en possession d'un particulier (M. Linnell), et quelques-uns seuls ont été reproduits.

Mais quoique cette période fût un temps de chefs-d'œuvre, ce ne fut pas un temps de succès. La lutte pour le pain quotidien continuait. Blake restait pauvre. Il était à peine payé pour son travail. Ses dessins pour la *Tombe* lui rapportèrent vingt guinées, son Job cent cinquante. Et même ces sommes, relativement fortes, bien qu'elles soient ridiculement au-dessous de la valeur réelle de l'œuvre, ne vinrent qu'une fois. Souvent il avait à vendre des chefs-d'œuvre pour quelques shillings. C'était le temps où lui et sa femme vivaient

avec une demi-guinée par semaine, où elle mettait parfois devant lui une assiette vide pour lui rappeler qu'il y avait quelque commande de travail banal à exécuter, afin de gagner le repas de la journée. C'est à un de ces moments que Blake écrivit sur son carnet la note suivante : « Mardi 7 janvier 1807. Entre trois et sept heures du soir. Désespoir. » De telles crises ont cependant dû être rares dans son âme, pour qu'il ait noté celle-ci avec une telle précision.

Comme si la pauvreté n'était pas assez, il trouva que tous ses anciens amis essayaient de le tromper ou se désintéressaient de lui, tandis que ses connaissances nouvelles profitaient de sa gêne pour le faire travailler à vil prix ou augmenter leurs bénéfices à ses dépens. Flaxman et Hayley, après lui avoir promis leur aide, lui firent perdre du travail et donnèrent à un autre ce qu'il avait justement espéré devoir faire. Cet autre fut Cromek le graveur, à qui Blake ne pardonna jamais. Cromek publia les dessins de la *Tombe* et non seulement il paya fort peu l'artiste, mais encore, en dépit d'un engagement tacite ou peut-être même verbal avec Blake, qui devait être chargé du soin de les graver tous, il donna ce travail à un autre graveur, Schiavonetti, dont la manière était plus populaire alors que celle de Blake. Ainsi, pour un ouvrage qui, à cause de ses illustrations, eut 589 souscripteurs, à douze shillings et demi chacun, et rapporta environ 368 livres, le principal illustrateur dut se contenter de vingt et une livres. Quelques années après, ce même Cromek, après avoir commandé à Blake un dessin complet des *Pèlerins de Canterbury*, dont il n'avait vu qu'une esquisse, donna la même commande à Stothard, publia le dessin de ce dernier et laissa Blake avec son travail sur les bras. A cette occasion, celui-ci organisa une exposition de ses œuvres dans sa vieille maison natale, qui était toujours un magasin de lingerie tenu par son frère, et écrivit le *Catalogue descriptif* déjà mentionné. Mais son exposition n'eut presque pas de visiteurs.

Ce n'était pas tout. La pénurie était moins dure encore à supporter pour l'artiste que les critiques violentes auxquelles il fut en butte en même temps. Après l'apparition de la *Tombe* de Blair, l'*Examiner* de Leigh Hunt publia un article qui en tournait les illustrations en ridicule, ne considérant que l'apparence des figures sans en voir le sens intérieur, accusant l'auteur d'indécence et — chose plus mordante pour un spiritualiste comme Blake — le louant pour son réalisme. En septembre 1809 vint une autre attaque encore plus violente à propos de son exposition. Là, on l'appelait « un malheu-

« reux lunatique, que l'on n'enferme pas parce qu'il est inoffensif ». Son *Catalogue descriptif* était « un fatras de sottises, de galimatias et « de vanité crasse ». Enfin, en 1810, après la mort de Schiavonetti, l'œuvre de Blake était encore décriée, sous la forme d'une louange à celui-là qui avait su par son goût donner un certain charme extérieur à « des dessins mauvais, informes et stupides, où l'auteur « essayait de représenter le monde immatériel ».

Comme seule vengeance, Blake se borna à écrire quelques mauvais vers satiriques qu'il ne publia même pas. Peut-être aussi devons-nous à ces mêmes circonstances ses deux lignes très discutées sur Hayley :

« Et quand il ne put pas agir sur ma femme, il acheta un misérable pour m'ôter la vie ¹. »

La première accusation fait probablement allusion aux efforts de Hayley pour mettre Mrs. Blake de son côté à propos du travail de son mari, plutôt qu'à toute autre tentative de sa part. Quant à la seconde, elle se rapporte soit à la façon dont on lui ôta son travail des mains pour le donner à d'autres afin de le faire ainsi mourir de faim, soit aux articles de Leigh Hunt, suggérés par Hayley (ce que Blake appelle acheter les gens), essayant de le priver de sa vie, c'est-à-dire de son génie et de son inspiration. Quoi qu'il en soit, ces lignes, griffonnées dans un moment de colère, sans intention de publication, ne peuvent que montrer l'amertume de son esprit contre quelques-uns de ses anciens amis.

Heureusement, il lui vint des connaissances nouvelles et quelques protecteurs. Le plus important de ceux-ci fut John Linnell, le paysagiste. Blake lui fut présenté en 1818 et trouva en lui un acheteur constant jusqu'à sa mort. Ce fut pour lui qu'il grava les *Illustrations* du Livre de Job, qu'il avait dessinées pour M. Butts. Pour lui aussi il dessina les illustrations de Dante et quelques-unes destinées au *Paradis perdu*. Par son intermédiaire il obtint une commande pour illustrer la première églogue de Virgile traduite par Philipps et publiée par Thornton — les seules gravures sur bois qu'il ait jamais exécutées. Linnell le présenta à plusieurs acheteurs, parmi lesquels Sir Thomas Lawrence, le grand portraitiste, Varley, maintenant connu comme peintre de paysages et d'aquarelles, mais qui était

1. And when he could not act upon my wife
Hired a villain to bereave my life. (Rossetti, MS. n° 78.)

alors un enthousiaste d'astrologie. On dit que ce dernier avait fait des prédictions qui s'étaient réalisées avec une exactitude remarquable. Il donna à Blake des notions d'astrologie et lui fit dessiner un bon nombre de figures de fantômes, depuis l'« Homme qui bâtit les Pyramides », jusqu'au « Spectre d'une puce ». Ce fut chez des amis de Linnell que Blake rencontra Lady Charlotte Bury, cette ancienne dame de compagnie de la princesse de Galles, si féconde en souvenirs et anecdotes scandaleuses, dont le journal, publié vingt ans plus tard, contient une description de son apparence et de ses dires. Là aussi, se trouvait Crabb Robinson (1776-1867), ce bavard grand observateur, à qui nous devons tant de souvenirs sur ses amis Goethe, Wieland, Wordsworth et Lamb et qui nous a laissé de Blake, de son caractère et de ses conversations, la peinture la plus curieuse. Telle était l'affection de Linnell pour Blake qu'il nomma de son prénom un de ses fils, William Linnell, le dernier des vieillards de la génération présente qui aurait pu se rappeler avoir joué sur ses genoux. C'est la famille des Linnell qui possède encore le plus grand nombre des œuvres originales ou inédites du poète, par exemple les dessins de Dante ou le manuscrit de *Vala*, que MM. Ellis et Yeats arrangèrent et publièrent pour la première fois en 1893.

Ainsi Blake put passer en paix ses dernières années, son seul grand chagrin étant de n'avoir pas d'enfants. On rapporte que, lisant un jour la parabole de l'enfant prodigue, et arrivé au passage : « tandis qu'il était encore à une grande distance, son père l'aperçut », il arrêta sa lecture et fondit en larmes. Cependant il ne semble pas s'en être plaint, et ses moments de solitude réelle furent rares. Il trouva à la fin « de bons amis, des disciples dociles, des heures tranquilles et une douce atmosphère » ¹, et dans cette paix il termina ses jours. Il n'eut aucune maladie nettement définie, seulement des frissons et une sensation d'affaissement graduel. Le jour même de sa mort, il composa et chanta des hymnes à son Créateur. On rapporte aussi qu'il dessina une dernière esquisse de sa femme en lui disant qu'elle avait toujours été un ange pour lui. Un autre ajoute que, juste avant de mourir, « son visage s'éclaira, ses yeux brillèrent, et il entonna un chant de triomphe sur les merveilles qu'il voyait dans le ciel ». Puis il expira avec tant de calme que le moment

1. Ellis et Yeats.

précis de sa mort ne put être fixé. C'était le 12 août 1827 ; il avait alors soixante-dix ans.

Ainsi, sans douleur ni chagrin, il termina sa vie, ou plutôt, comme il l'écrivait à Flaxman quelque temps auparavant, « il s'en alla vers « sa demeure éternelle, abandonnant les illusions de la déesse Nature « et de ses lois, pour entrer dans la Liberté ». On l'enterra, d'après son désir, dans le cimetière de Bunhill Fields, où se trouvaient déjà d'autres membres de sa famille. Sa tombe ne fut ni achetée ni marquée, et il est impossible d'en trouver la place. Sa veuve, « dont « l'âme, disait-elle, s'en était allée avec lui », languit encore pendant quatre ans demeurant tantôt dans une des maisons de Linnell, tantôt chez un des plus récents amis de Blake, un M. Tatham. Ses dernières années ne peuvent être mieux décrites que dans les paroles mêmes de MM. Ellis et Yeats : « Elle continua de vivre, « esclave de sa santé vigoureuse et impitoyable. Elle n'oublia jamais « que son mari avait considéré la mort simplement comme le passage « d'une chambre à l'autre. Souvent elle l'appelait, comme s'il était « tout près et pouvait l'entendre. Peut-être avait-elle raison. Fré « déric Tatham et John Linnell firent tous les deux ce qu'ils purent « pour elle. On ne la laissa pas dans le besoin, et elle put même « renvoyer un présent dû à la munificence royale, en disant que « d'autres en avaient plus besoin qu'elle. Elle continua à travailler, « comme au temps où Blake était dans la même chambre, coloriant « et vendant ses dessins. A la fin, il lui devint presque impossible de « manger et de boire. Elle s'impatia, mais sans se plaindre, « contre cette porte fermée qui l'empêchait d'aller près de lui. Puis, « au bout de quelque temps la porte s'ouvrit doucement, et douce- « ment elle s'en alla avec joie vers ce lieu dont l'attente commençait « déjà à la fatiguer. »

La sœur de Blake survécut à tous les deux, et on ne sait rien sur son compte, si ce n'est qu'elle mourut très âgée et, dit-on, très pauvre. Blake avait laissé un grand nombre de manuscrits et de dessins prêts à être publiés — d'aucuns disent près de deux cents. Tout cela fut donné par sa veuve à Frédérick Tatham, un des membres de l'Église nouvelle des Irvingistes récemment fondée par Edward Irving. Ceux-ci croyaient que la seconde venue du Christ était proche, qu'une foi forte accomplirait de nouveau les miracles du christianisme primitif, et que chaque homme devait vivre dans une obéissance stricte aux lois de son Église. Ils étaient au nombre de quelques mil-

liers, et, après la mort d'Irving, se tournèrent, les uns vers le ritualisme, les autres vers le sacerdotalisme, qui, d'ailleurs, devaient se trouver réunis dans la Haute Église. Mais, en attendant, ils s'appelaient des anges et étaient les gardiens sévères de la religion et de la moralité. Or les doctrines de Blake étaient loin de s'accorder avec l'enseignement orthodoxe des Églises. Il n'en fallait pas davantage pour leur faire condamner et sacrifier ses œuvres, et, en conséquence, au nom de la morale et de la religion, tous ses papiers furent brûlés ou dispersés. Ainsi bien des chefs-d'œuvre ont été perdus pour nous, ou du moins bien des écrits qui pourraient nous aider à comprendre plus clairement ses doctrines et sa philosophie. Par quel miracle le manuscrit de *Vala* put échapper au bûcher, les Linnells eux-mêmes ne peuvent pas l'expliquer. Quant aux autres, Tatham dit, beaucoup plus tard, qu'ils avaient été, non pas détruits, mais vendus. Cela peut être exact jusqu'à un certain point, bien que sa suppression barbare des notes de Blake sur Swedenborg nous fasse fortement douter de sa parole. Quoi qu'il en soit, aucune de ces œuvres perdues n'a encore été retrouvée.

III

SON CARACTÈRE.

Une telle vie, vue du dehors, semble assez banale. Cependant l'homme était loin de l'être. Tous ceux qui l'approchaient étaient fortement frappés par sa distinction, et ils n'oubliaient ni son air ni ses paroles.

Physiquement, il était d'une taille un peu au-dessous de la moyenne, mais bien proportionné et robuste. Il ne fut jamais malade ; il pouvait travailler pendant des heures et des heures ou marcher une journée entière dans les champs sans éprouver la moindre fatigue. Une fois, il fut le garde-malade de son frère mourant, le veilla pendant bien des nuits de suite, sans jamais permettre à personne de le remplacer, et, lorsque tout fut fini, dormit profondément pendant trois jours. Il semblait toujours y avoir en lui une provision de force intérieure qui avait besoin de se dépenser. Elle trouvait son expansion dans de longues marches et surtout dans le travail acharné, incessant, qui ne laissait jamais sa main droite inoccupée. Mais elle appartenait autant à l'esprit qu'au corps. Elle se reflétait surtout dans sa tête.

Deux choses semblent avoir spécialement frappé ceux qui le voyaient : ses cheveux et ses yeux. Nous avons quelques portraits de lui, dont deux par sa femme, à des âges différents, et un, le plus connu, par Phillips, plus un moulage de sa tête fait par un phrénologue alors qu'il avait à peu près cinquante ans. Lui-même s'est représenté dans bon nombre de ses dessins, sous le nom de certaines de ses créations mystiques, par exemple en tant que *Los à sa forge* (*Jerusalem*, p. 6) ou dans la *Résurrection d'Albion* (*Jerusalem*, p. 95). Dans ces derniers surtout et dans les deux dessinés par sa femme, la chevelure se dresse, abondante, au-dessus d'un front haut, continuant presque la ligne qui marque le profil du visage, et suggérant les rayons de lumière surnaturelle qui jaillissaient de la tête de Moïse. Elle était blonde, nuancée d'or, et, disent ses contemporains, res-

semblait parfois à une crinière de lion. Ses yeux étaient encore plus frappants : grands ouverts, presque trop larges pour leurs orbites, remarquablement clairs, luisant d'un éclat intérieur, perçant et brûlant jusque dans l'âme de ceux qu'ils regardaient. On dirait qu'il y a en eux plus de lumière que dans ceux des autres, et leur large prunelle a l'air de vouloir s'élargir encore plus, pour absorber si c'est possible toute la clarté qu'elle trouve dans le monde. A leur éclat, le reste du visage disparaît et l'on remarque moins le front à la fois découvert et bombé, le menton légèrement pointu, les lèvres fermes, où les sourires ne semblent jamais passer, mais d'où n'est pas absente une nuance de bonté. C'était la tête d'un fou, disaient ses ennemis, d'un illuminé, affirmaient ses amis, tandis que lui-même aurait dit « une tête de prophète ».

Du prophète, il avait deux traits bien caractéristiques : une parfaite indépendance d'esprit et une foi absolue en lui-même. Il savait qu'il y avait du génie en lui, et il ne fut jamais arrêté par des doutes sur sa propre valeur. Il se plaçait plutôt trop haut que trop bas. Ses opinions sur bien des points, en art, en religion, en morale, n'étaient pas celles de son temps. Néanmoins il les soutint énergiquement, envers et contre tous, et refusa toujours de considérer aucune contradiction. Tous ceux qui pensaient autrement que lui étaient, à son avis, ou des fourbes ou des imbéciles, quelle que fût d'ailleurs leur célébrité. Il eut toujours la plus grande aversion pour Reynolds, qui avait trouvé quelque chose à critiquer dans ses œuvres. Il détestait Rubens et Titien, de même que les classiques grecs ou latins en littérature, que Newton et sa science, ou que Locke et Bacon avec leur philosophie ; et jamais il n'hésita à le dire en face à qui que ce fût. Il aimait au contraire à exposer quelque pensée bizarre condensée en quelques mots, de façon à en rendre l'expression encore plus paradoxale que le sens lui-même. Des affirmations comme : « Le ciel ! Je l'ai touché avec mon bâton ! » ou « J'étais Socrate », et bien d'autres du même genre le faisaient prendre pour un fou ou un mystificateur, quoiqu'il n'eût semblé être ni l'un ni l'autre, s'il avait pris la peine de s'expliquer. Mais les oracles se réjouissent dans l'obscurité et les prophètes aiment à parler en paraboles.

Fort dans sa foi, il résista à tout ce qui était convention sociale, protesta énergiquement contre tout ce qui mettait obstacle à sa liberté. Les usages ordinaires du monde n'étaient point respectés par lui lorsqu'ils étaient en contradiction avec ses principes. L'homme

qui ne craignait pas de se coiffer d'un bonnet phrygien dans la rue, de protéger Tom Payne ou de chasser un soldat de chez lui malgré des menaces grosses de conséquences possibles, n'était pas arrêté par le souci du qu'en dira-t-on. Il quitta le salon de M. Matthews lorsqu'il s'aperçut que ses théories ne pouvaient plus être exposées librement chez un ministre de l'Église anglicane. Il renvoya ses clients lorsqu'ils voulurent le faire travailler d'après leurs propres idées ; sa rupture avec Hayley en fut l'exemple le plus frappant. Il préféra toujours la misère avec l'indépendance à un esclavage intellectuel doré, ou même au simple acquiescement muet.

L'opinion publique ne l'effrayait point. On raconte qu'un jour M. Butts, venant chez lui dans South Molton street, les trouva, lui et sa femme, nus au fond de leur jardin, sous la treille qu'il refusa toujours de tailler et qui était luxuriante de feuillage et de raisins aigres. Ils lisaient le *Paradis perdu*. Comme Butts s'arrêtait, interloqué : « Venez, lui cria Blake, ce n'est qu'Adam et Ève ». L'anecdote est fort douteuse et a été très discutée, sans preuves bien convaincantes d'un côté ni de l'autre ; mais elle n'est pas invraisemblable et marque bien son mépris pour tout ce qui était conventionnel, même universellement accepté ¹. On a dit qu'à un autre moment il voulait introduire une seconde femme dans son domicile, à côté de Mrs. Blake. Était-ce simplement appétit physique, ou désir d'un enfant, ou conclusion pratique de ses théories sur le mariage ? On ne sait. Mais lui, qui aurait repoussé dédaigneusement toute controverse à ce sujet, qui se serait révolté contre toute opposition violente, céda aux larmes silencieuses de sa femme et ne reparla plus de cette question. Le prophète était encore homme.

Bien plus, il était par excellence un homme bon, et cet autre trait adoucissait tout ce que son intransigeance aurait pu avoir de dur. Il prêchait la charité et la bonté universelle, et ce n'était pas de sa part une hypocrisie intellectuelle ou un vain sentimentalisme. Il n'aurait pas volontairement fait de mal à un ver. Par son exemple autant que par ses écrits, il enseigna l'évangile de l'amour, de la bonté, de la

1. Cette anecdote racontée par ses premiers biographes (Cunningham, Gilchrist, Rossetti) a été mise en doute par Ellis et Yeats. Ceux-ci donnent pour raison qu'on ne trouve aucune allusion à ce fait dans la correspondance ultérieure de Butts avec Blake. Mais ce sont des faits auxquels un « gentleman » ne fait jamais allusion. On n'a, d'ailleurs, aucun témoignage écrit, pour ou contre, et tout repose sur de vagues on-dit.

fraternité des hommes entre eux et avec la nature entière. Non seulement les membres de sa famille, comme sa sœur ou son jeune frère Robert, trouvèrent en lui un appui constant et effectif, mais même pour les inconnus, et dans des moments de gêne, il ouvrit largement sa main et sa bourse. Une fois il donna quarante livres à un jeune homme qui s'était ruiné d'argent et de réputation par des écrits révolutionnaires. Une autre fois, voyant un jeune étudiant à l'air malheureux passer souvent devant sa porte, il fit connaissance avec lui, trouva qu'il voulait se faire peintre, mais était très pauvre, maladif et probablement destiné à vivre peu. Il lui donna des leçons gratuites, l'aïda de sa bourse, le visita souvent dans sa maladie et se fit son garde-malade pendant ses derniers jours. Dans toutes ces œuvres de charité, lui et sa femme étaient toujours complètement d'accord. Ils auraient méprisé une aumône ou même souvent un juste prix pour leur travail, mais ils étaient toujours prêts à donner et à secourir.

C'était aussi une forme de cette bonté envers tous qui le rendait extrêmement poli en société, même lorsqu'il était en face d'indifférents ou d'adversaires. Les paroles de haine ou de satire violente qu'il écrivait sur son carnet n'étaient jamais prononcées, de peur de blesser. Peut-être aussi y avait-il en lui quelque trace de la politesse irlandaise des vieux gentilshommes dont il descendait. Quoi qu'il en soit, on l'aimait assez en société en dépit de son étrangeté. Lui-même, d'ailleurs, devait la sentir, car lorsque ses moments d'enthousiasme étaient passés, lorsqu'il n'était plus question d'art, il devenait simple et gauche dans ses manières et parfois naïf comme un enfant. Alors son humilité était excessive ; il se sentait gêné, comme hors de sa place, au milieu des personnes qu'il dominait un moment auparavant de toute la grandeur de sa pensée. « Il a l'air fatigué par les
« soucis et accablé, écrivait Lady Charlotte Bury vers 1820, mais son
« visage rayonnait, quand il nous parlait de ses travaux favoris. Ses
« vues sont bizarres et exaltées au-dessus du niveau commun des
« opinions reçues... Je n'ai pu m'empêcher de comparer cet humble
« artiste avec le grand et puissant Sir Thomas Lawrence, et de penser
« que l'un était tout aussi digne, sinon plus, des honneurs et de la
« réputation que l'autre a gagnés, mais qu'il est, lui, si loin d'attein-
« dre... Il manque évidemment à M. Blake cette sagesse du monde
« et cette grâce de manières qui font qu'un homme est éminent
« parmi ses confrères et réussit en société. Chaque mot qu'il a dit

« exprimait la parfaite simplicité de son esprit, et son ignorance de toutes les choses du monde ».

« Il est vieux maintenant, écrivait Crabb Robinson en 1825, il a soixante-cinq ans, il est pâle, avec une physionomie socratique et une grande douceur d'expression, quoique avec une certaine langueur en lui, excepté lorsqu'il s'anime, et alors il a un air d'inspiration. »

Sa santé et sa vigueur exubérantes auraient pu permettre ou même provoquer en lui les intempérances ou les désordres d'un Burns, les révoltes ou les accès de désespoir d'un Byron, les audaces exaltées de la vie de Shelley. Son indépendance de pensée nous y préparerait presque ; sa bonté et son amour pour sa femme, sa résignation dans sa situation pauvre, son enthousiasme pour son art remplirent assez sa vie et le tinrent éloigné de toutes ces exagérations de conduite. Il vécut sans aventures, comme un homme ordinaire, d'une vie très calme, avec Mrs. Blake dans leur modeste demeure. En dépit de l'originalité de ses opinions et de sa foi en elles, sa douceur de caractère l'emporta sur tout le reste, et il fut l'homme strictement moral de son temps et de tous les temps, « bon fils, bon ami, bon frère, bon époux, qui eût été un père excellent ».

IV

SES VISIONS

Ce lutteur robuste qui avait toujours peur de blesser quelqu'un, cet esprit fier et autoritaire qui devenait si humble en société, ce génie isolé qui ne pouvait trouver personne pour le comprendre et devait se contenter du silence de ses meilleurs amis et de l'adoration muette de sa femme, ce prophète solitaire né hors de son temps dans un monde raisonneur et sceptique, vivait d'une autre vie secrète, beaucoup plus riche que celle que pouvait voir un biographe ordinaire ou que pouvait deviner un ami, même sympathique. Mrs. Blake n'avait qu'un reproche à lui faire : « Ses visions lui prenaient trop de son temps. » Elles étaient ses seules rivales. En elles se trouvait la source de sa force intérieure et de sa confiance en lui-même, en elles aussi son plus grand bonheur. D'elles jaillissait la grande lumière qui se reflétait dans ses yeux et qui répandait un éclat suprême sur sa vie sombre et monotone.

Aucun poète n'a été plus visionnaire que Blake. Même ceux dont l'imagination était le plus puissante ont bien rarement eu des visions comme les siennes. Leurs rêves sont dans leur imagination seule ; ils les sentent dans une région invisible, impalpable, en dehors de notre monde. Ils les reconnaissent comme leurs créations à eux, qu'ils peuvent altérer ou détruire à volonté. Ils ne les voient jamais des yeux de leur corps et en sentent bien rarement la présence réelle devant eux. Dante savait très bien que son Enfer, décrit et mesuré d'une façon si vive et si exacte, n'était qu'une fiction de son esprit. Bunyan, en dépit de ses hallucinations, ne se méprenait point sur la nature du rêve allégorique qu'il appelait le pèlerinage de Chrétien. Shelley, qui voyait et sentait la vie tout autour de lui, dont le système nerveux était d'une excitabilité morbide, n'eut que deux ou trois visions réelles, et jamais de celles qui inspirèrent ses œuvres. Même les cauchemars de Poe dans ses moments les plus fantastiques ou les

évoqueries étranges de de Quincey ne sont que des rêves artificiels, décrits pour nous comme réels et palpables. Et si, parfois, dans l'intensité même de leur puissance d'imagination, leurs visions artistiques avaient pris une forme à leurs yeux, si Poe avait vu devant lui le bec de son corbeau sinistre ou la longue chevelure ondulée et flottante de sa dame Ligeia, il eût immédiatement senti que ces choses n'étaient qu'une parcelle de sa pensée projetée en dehors de lui, non des êtres distincts et vivant d'une vie indépendante. Aucun poète, quelque précises qu'aient été les descriptions de ses créations, ne les a vues complètement en dehors de lui, avec la certitude absolue qu'elles lui venaient d'une autre sphère et qu'il n'en était que le spectateur ou l'interlocuteur obligé. Pour eux tous, comme pour Prospero, ces choses ne sont que de l'étoffe dont les rêves sont faits.

Il n'en était pas ainsi pour Blake. Ses visions étaient réelles, en dehors de lui ; elles venaient comme les dieux d'autrefois au milieu des mortels, ou comme les anges et les saints apparaissaient dans les légendes des premiers chrétiens. Ce n'était point l'hallucination de la fièvre ; son poulx battait normalement ; et cependant il voyait. Ce n'était pas de la folie : personne ne pouvait, lorsque cela était nécessaire, parler avec plus de calme et de sang-froid. Ce n'était pas simplicité d'esprit ou naïveté qui lui faisait croire en elles ; sa culture intellectuelle, toute désordonnée qu'elle eût été, n'en faisait pas un homme qu'on berne avec des contes d'enfants. Ce n'était pas non plus l'exaltation d'un sentiment patriotique ou religieux, comme chez les héros ou les martyrs, ni le résultat d'un système nerveux déséquilibré par la maladie ou affaibli par des pratiques d'ascète. Il était robuste et en pleine santé au temps où ses visions étaient les plus fréquentes. Il n'y eut dans sa vie aucune crise qui le plongeât tout d'un coup dans le monde des esprits ; d'ardentes prières ne vinrent jamais déterminer en lui les états d'extase d'une sainte Thérèse, d'un saint Jean de la Croix ou de tant d'autres religieux mystiques.

Il semble avoir eu des visions toute sa vie. Il avait quatre ans quand, pour la première fois, il vit Dieu mettant la tête à la fenêtre de sa chambre et se mit à pousser des cris. Il était encore enfant quand il vit Ezéchiel dans les champs non loin de sa maison, et on le battit quand il raconta la chose. Dans son enfance encore, il vit des esprits qui volaient et chantaient au milieu des branches des arbres. A cette époque, il refusa d'être l'élève du graveur Ryland,

parce que, dit-il, cet homme avait dans l'œil un air de potence, et, en fait, Ryland fut pendu des années plus tard. Lorsqu'il eut pensé et lu davantage, les visions vinrent plus fréquemment. A la mort de son frère Robert, il vit son âme s'envoler en battant joyeusement des mains. Ce fut l'esprit de ce même Robert qui — cette fois-ci en rêve — lui enseigna la façon de graver et d'imprimer lui-même ses livres. Une autre fois, il vit un fantôme à forme humaine, couvert d'écailles métalliques, debout au haut de son escalier ; alors il fut pris de peur et s'enfuit. Comme Swedenborg, il marcha au milieu des démons et des esprits des morts. Il se trouva une fois à table face à face avec Isaïe. Comme les prophètes d'autrefois, il se sentit transporté dans des lieux étranges et en rapporta la description dans ses *Visions mémorables*.

Ce fut pendant son séjour à Felpham que ses visions furent les plus nombreuses. Là, il vit une fois les funérailles d'une fée : « J'écris, vais, seul, dans mon jardin. Il se fit un grand silence parmi les branches et les fleurs, et l'air devint plus doux qu'à l'ordinaire. J'entendis une musique douce et agréable, mais je ne pus découvrir d'où elle venait. A la fin, je vis se mouvoir la large feuille d'une fleur, et au-dessous, j'aperçus une procession de petits êtres, de la taille et de la couleur de sauterelles vertes et grises. Ils portaient un cadavre étendu sur une feuille de rose ; ils l'enterrèrent en chantant, puis disparurent. C'étaient les funérailles d'une fée¹. » On dirait un conte d'enfants, cependant ces lignes furent écrites très sérieusement, et Blake affirmait qu'il avait tout vu. A d'autres moments, il venait « des ombres pleines de majesté, grises mais lumineuses, et supérieures en hauteur au commun des mortels ». C'étaient les formes symboliques des prophètes, Moïse, Dante ou Milton. Elles lui parlaient en anglais, ou plutôt, comme il le dit de Voltaire, elles parlaient leur propre langage, mais les mots tombaient en anglais dans son oreille. Il y eut même une période où ces fantômes venaient quand il le voulait ; il pouvait évoquer, visible pour lui seul, l'esprit des grands hommes de l'antiquité, ou même d'êtres

1. « I was writing alone in my garden ; there was a great stillness among the branches and flowers and more than common sweetness in the air. I heard a low and pleasant sound, and I knew not whence it came. At last, I saw the broad leaf of a flower move, and underneath I saw a procession of creatures of the size and colour of green and grey grasshoppers, bearing a body laid out on a rose leaf, which they buried with songs and then disappeared. It was a fairy funeral. »

inconnus. Il en dessina beaucoup pour l'astrologue Varley. Souvent ces personnages n'étaient pas semblables aux portraits que nous en avons ; d'autres fois ils changeaient de visage. Cela importait peu. « C'est ainsi qu'ils m'apparaissent, à moi, disait Blake ; mais pour « d'autres yeux, ou même à d'autres moments, ils peuvent apparaître « sous une autre forme. » Quelquefois ils ne voulaient pas rester devant lui. « Il n'est pas content que je le dessine ; il fronce les sourcils », ou « il faut que jem'arrête, le voilà parti », étaient des réflexions qui interrompaient souvent son travail. De cette façon il dessina, par exemple, le *Fantôme d'une puce*, qui est aussi le symbole du militarisme et de l'esprit sanguinaire : une espèce de monstre à forme humaine, au front bas, aux oreilles membraneuses, avec une langue pointue qu'il darde comme un aiguillon, des yeux avides, fixés sur la coupe de sang qu'il s'apprête à boire, des membres puissants et des griffes aiguës. Il est très probable aussi que bon nombre de dessins inexplicables dans ses livres mystiques ont une origine analogue. Lui-même ne savait pas toujours pourquoi ils venaient ou qui ils étaient. Il le confessa une fois, en écrivant ces paroles sous un de ses dessins : « L'œil voit plus de choses que le cœur n'en connaît ¹. »

Ainsi les puissances qui président sur la terre et le ciel, sur les œuvres de la nature et sur l'esprit des hommes prirent une forme et passèrent devant lui. Souvent elles s'arrêtèrent et lui parlèrent. Elles lui dirent les secrets de leurs royaumes mystérieux, lui racontèrent leur vie, lui enseignèrent leur science en des paroles qu'elles et lui étaient seuls à entendre et à comprendre. Beaucoup de ses poèmes lui furent ainsi « dictés » par fragments de vingt ou trente vers, qu'il écrivait sur-le-champ et ne retouchait plus. C'est ainsi que furent composés, entre autres, *Jérusalem* et *Milton*. De là sa profonde admiration pour ces œuvres. « Elles ne lui appartenaient pas, c'était le travail des esprits, mot par mot. » Il ne les écrivait pas pour les hommes. Quand il avait écrit, il voyait ses mots prendre corps et voltiger dans sa chambre. D'autres esprits venaient et les lisaient. C'était assez pour lui ; il était lu et loué dans l'éternité ; ce monde-ci importait peu. Ce respect pour les paroles de ses amis surnaturels l'empêchait de corriger n'importe quoi qu'il eût écrit — et ceci, au point de vue littéraire, était gros de conséquences.

1. The eye sees more than the heart knows.

(*Vision of the Daughters of Albion*, Frontispiece.)

Mais ses visions étaient sa grande consolation ; elles lui faisaient oublier les misères de son existence, la froideur de ses amis et l'indifférence du monde. Il allait vers elles à la recherche de forces nouvelles, et il en revenait avec plus de courage et de confiance en lui-même. De même qu'une visionnaire encore plus grande que lui rendit témoignage sur son bûcher que ses voix venaient de Dieu et ne l'avaient point trompée, de même lui, sur son lit de mort, affirma que ses amis célestes lui avaient dit vrai et que son travail n'était pas à lui, mais à eux. La réalité de leur existence l'aida à quitter sans regret notre monde illusoire, avec les mêmes chants de gloire que ceux des élus du Seigneur entrant dans la cité éternelle de Sion.

Un fait encore plus important pour nous, c'est que ces visions furent la cause de ses livres. Comme Jean à Patmos, ou comme les vieux prophètes hébreux, il reçut l'ordre d'écrire, et il écrivit. Il n'est par conséquent pas sans intérêt, pour l'étude même de son génie, d'examiner de plus près le caractère de ces apparitions surnaturelles et de déterminer la façon dont elles doivent, ou plutôt peuvent être interprétées.

La première question qui se pose est celle de leur réalité objective, en dehors du poète lui-même, apparaissant de leur propre volonté, comme les hommes ou les êtres matériels. Était-ce en vérité l'esprit d'Isaïe, d'Ezéchiel ou de Voltaire qui venait vers lui, appelé ou sans ordres ? Y a-t-il quelque part un être tel que le « constructeur des Pyramides » et apparut-il devant Blake ? Existe-t-il dans l'univers infini des esprits tels qu'Urizen, Los et Enitharmon, les instigateurs des passions et des désirs humains ? Flottent-ils continuellement autour de nous, invisibles à tous, mais se montrant parfois à des hommes spécialement organisés, comme l'était Blake ? Pour la plupart d'entre nous, pour les esprits soi-disant scientifiques, tels que Blake les détestait, une telle question ne devrait pas se poser ou ne devrait du moins être reçue qu'avec un sourire de pitié, sans même être examinée. Cependant, combien d'hommes ont cru à la réalité objective des visions des prophètes de la Bible, aux apparitions des saints ou des mystiques du catholicisme ; à l'existence des anges ou des démons, capables de prendre une forme visible. Et même, hors de l'enceinte des religions, n'y a-t-il pas bien des esprits qui affirment la réalité d'un monde invisible au milieu duquel nous vivons sans en avoir conscience ? Aucun esprit vraiment scientifique n'ose en

nier la possibilité. Enfin nous n'avons qu'à penser aux conceptions du plan astral des occultistes et aux phénomènes nombreux du spiritisme. La même question sera éternellement soulevée : « Y avait-il ici des choses telles que celles dont nous parlons ; ou bien avons-nous mangé de cette racine insensée, qui fait une prisonnière de la raison¹ ? » Ceux qui ont vu affirment, les autres nient. Pour lady Macbeth et ses invités, le spectre de Banquo n'était que la vaine peinture des craintes de son meurtrier, mais pour celui-ci, il était là, réel. Les voyants diront toujours que nos sens ne sont pas assez puissants ; nous dirons que les leurs les trompent et sont dans un état morbide. Le simple raisonnement sans expérience ne peut rien prouver ; et il y a peu à répondre à un homme qui dit « j'ai vu ». Nous pouvons rejeter son témoignage s'il est malade ou fou ; mais que ferons-nous lorsque le seul symptôme morbide qu'il y ait en lui sera uniquement le fait d'avoir vu ? Tel était le cas de Blake. Il est extrêmement probable — et c'est notre opinion personnelle — qu'il n'y avait dans ses visions aucune réalité objective, mais il est impossible d'être complètement affirmatif sur ce point. Et nous sommes loin de nier l'existence d'un monde invisible, remplissant l'espace, perçu peut-être par les sens physiques de quelques-uns (qui sait ?) et en tout cas capable de communication directe avec nos âmes, esprit à esprit, comme ce chœur invisible dont parle George Eliot et dont la musique fait la joie de l'univers. Comme dans toutes les questions en dehors du cercle de notre expérience matérielle, il y a de la place pour la foi en toutes choses. Blake lui-même était au nombre des croyants. Pour lui, ses visions avaient une existence séparée ; il n'en était pas le créateur, mais le spectateur. Comme l'homme du conte de Poe, dont l'oreille était si sensitive qu'il entendait des bruits où tout était silence, Blake voyait ce qui était caché à d'autres.

La nature même de ces visions nous amène cependant à les considérer comme des phénomènes nerveux semblables aux hallucinations de la plupart des mystiques, des figures engendrées dans leur esprit par le travail inconscient d'une pensée ou d'un sentiment intense. Cette intensité les concrétise peu à peu jusqu'au moment où elles se présentent à l'esprit comme un objet visible et semblent se tenir en dehors de lui-même, comme les figures de l'hallucination ou du rêve.

1. *Macbeth* (Act. I, sc. iii).²

Ceci demande une sensibilité visuelle très grande, une puissance d'imagination extraordinaire, et c'était le cas pour Blake.

Nous ne connaissons pas assez sa famille et ses ancêtres pour essayer d'expliquer cette disposition par les lois de l'hérédité. Ce n'est pas assez de dire qu'il était d'origine irlandaise et appartenait ainsi à une race dans laquelle l'imagination est dominante, où l'on trouve une foi intense aux influences surnaturelles produisant encore des visions de génies ou de fées autour des vieilles pierres celtiques de Stonehenge ou de Carnak, comme elle en produisait il y a des milliers d'années sur les rivages de Bretagne, hantés de fantômes. Ce n'est pas assez de trouver parmi ses ascendants cet O'Neil du ^{xvii}^e siècle, dont le caractère était si violent et si irritable qu'il se faisait enterrer dans le sable jusqu'aux épaules lorsqu'il sentait la colère le gagner. Il peut sembler trop artificiel de voir là-dedans une trace de l'intensité nerveuse que l'on retrouve dans Blake. Il est vain également de la rechercher dans la vie désordonnée de son frère le soldat. Peut-être trouverait-on avec plus de raison une tendance au mysticisme et à l'exaltation religieuse dans le fait que son père fut un des premiers admirateurs de Swedenborg, sinon un de ses adhérents. Mais tous ces faits, même réunis, ne suffisent pas à expliquer complètement le pouvoir visionnaire de l'homme. L'examen de son apparence physique y ajoute peu. Seuls, l'expression générale de son visage et surtout son regard perçant et lointain pourraient suggérer une explication physiologique. Il faut même un certain degré d'attention pour trouver sur le moulage de sa tête, exécuté par un phréno-logiste du temps, les protubérances que Gall eût appelées celles de l'idéalité et du merveilleux.

Il est plus aisé de voir les rapports étroits entre le développement de son propre esprit et les changements graduels de ses visions. Celles de son enfance n'avaient aucun caractère bien défini. Il les voyait comme il eût pu voir une gravure se détacher de son cadre. C'étaient les images qui auraient pu hanter l'esprit de n'importe quel enfant placé dans les mêmes conditions. Nous ne savons pas quelle était la forme de Dieu lorsqu'il le vit, à l'âge de quatre ans : ce devait être quelque chose de vague, comme il le décrit plus tard dans un de ses poèmes : « semblable à son père, tout en blanc. » (*Chants d'Innocence. Le petit garçon perdu.*) Il n'y a rien de surprenant à ce qu'une telle image ait été dans son esprit, si l'on songe à l'atmosphère religieuse d'une famille anglaise ordinaire de cette époque, et sur-

tout de sa famille à lui. Plus tard, la vision d'Ezéchiel put avoir son origine dans les nombreuses discussions et les lectures bibliques de la famille. Celle des anges ressemble assez à la façon ordinaire dont un enfant peut concevoir « ces messagers ailés du ciel ». Ce ne fut qu'après avoir lu et médité Swedenborg qu'il eut des visions analogues aux siennes. Alors il vit des esprits, des prophètes, des anges, il dina et discuta avec eux, il alla en leur compagnie, au delà de nos bornes du temps et de l'espace, et il écrivit ses *Visions mémorables* en imitation de celles de Swedenborg. Ce que celui-ci avait décrit peut s'appliquer exactement à ce qu'éprouvait Blake :

« L'homme se trouve transporté dans un état intermédiaire entre le
« sommeil et la veille, mais il ne peut pas avoir conscience d'être
« autrement qu'éveillé. Tous les sens sont alors aussi éveillés que
« dans l'état le plus parfait de veille du corps. On a vu ainsi des
« anges et des esprits dans toute la réalité de la vie ; on les a enten-
« dus aussi, et, chose plus merveilleuse, on les a touchés, car, à ce
« moment, presque rien du corps n'intervenait. » (*Merveilles du Ciel et de l'Enfer*, § 440.) Très souvent dans Swedenborg se rencontrent des passages comme : « J'ai parlé à bien des esprits », ou « je
« sais que ces choses sont vraies parce que je les ai vues fréquem-
« ment », ou « cela a été ma destinée de vivre pendant des années en
« compagnie des esprits », ou « j'ai causé de cela avec des anges » (§ 526) ; « je puis affirmer ceci d'après une longue expérience » (§ 527) ; « il m'a été quelquefois permis de voir la sphère de fausseté
« qui s'exhale de l'enfer » (§ 538). « Afin que je puisse connaître la
« nature et la qualité du ciel et des joies célestes, il m'a été permis
« fréquemment par le Seigneur, et pour de longues périodes, d'en
« percevoir les délices. Par conséquent, je les connais d'après mon
« expérience vivante » (*id.*, § 413). Dans une note à Swedenborg, Blake affirme que ces choses, fréquentes dans les temps anciens, arrivent encore de nos jours, quoique plus rarement. De la même façon simple et terre à terre, il lui arrive de dire : « Comme je me
« promenais parmi les feux de l'enfer, je réunis quelques-uns de
« leurs proverbes », ou « Je vis en rentrant un grand démon », ou
« Un ange vint à moi et me dit : O malheureux jeune homme ! ne
« vois-tu pas le donjon brûlant que tu te prépares ? » et l'ange l'em-
mène dans l'enfer, et ils discutent. Il questionne les prophètes et ils répondent. Ou bien il fait la connaissance de quelque esprit spécial :
« Cet ange, qui est maintenant devenu un démon, est mon ami par-

Et immédiatement, sur la même page, il dessine une esquisse de son cottage, de lui-même se promenant devant la porte et d'Olonon descendant du ciel.

Tout cela n'était pas simplement une inspiration poétique, comme la vision de la Muse appelant Musset dans la nuit amoureuse de mai, ou venant à Burns dans sa chaumière et le couronnant du laurier des poètes. Ni l'un ni l'autre n'aurait affirmé l'existence objective de cette muse. Blake soutint qu'il avait vu Ololon, et fort probablement il était dans le vrai. Ses propres créations lui apparaissaient sous une forme visible et il pouvait les dessiner comme des modèles. Ses œuvres sont remplies de telles visions, ses dessins en fourmillent, et les personnages n'en sont reconnaissables que si l'on a déjà lu avec soin ses livres prophétiques. Ainsi, le monde de ses visiteurs supra-terrestres devenait de plus en plus nombreux, mais il naissait toujours du monde invisible de ses pensées, de ses lectures, de ses conceptions intellectuelles. Ce parallélisme de développement ne peut être qu'une preuve de l'origine subjective de ses visitations célestes. Elles n'étaient que les conceptions d'un penseur, revêtues d'une forme symbolique et visible et vues comme des objets réels par un cerveau d'une sensibilité exagérée.

Il y avait même bien des cas où ce dernier point manquait et où ses visions n'étaient que des créations poétiques intenses. Un jour, il en avait décrit une dans ses détails les plus minutieux ; et comme on l'interrogeait sur le lieu où il avait vu tout cela, il répondit : « Ici ! » en se frappant le front. Une telle réponse nous dit comment peuvent s'interpréter bien des « J'ai vu » dans les assertions de Blake. Ils n'ont souvent d'autre signification que celle des grands poètes. Mais tandis que ceux-ci peuvent renvoyer leurs visions dans le néant et en reconnaître l'irréalité aussitôt que le moment de l'inspiration est passé, Blake portait toujours en lui la conscience de leur existence réelle. Pour lui, elles étaient la seule réalité, tandis que notre monde réel n'était que fantaisie et illusion.

Deux circonstances contribuèrent à lui donner cette attitude devant ses visions et sa foi en leur réalité extérieure : la façon brusque dont son inspiration venait et la progression croissante dans la fréquence de ses illusions visuelles.

Ses moments d'inspiration semblaient toujours venir et s'en aller

d'une façon soudaine et inattendue. Il ne prépara jamais ses écrits, ne conçut jamais un poème dans l'ensemble, en faisant le plan à l'avance et l'accomplissant page à page. Il ne connut jamais le travail de la composition, comme les autres auteurs. Il écrivait apparemment sans réflexion préalable et ne s'occupait plus d'une page une fois écrite. Sans aucun doute il se produisait dans son esprit un long travail inconscient de préparation ; les pensées et les sentiments fermentaient constamment en lui sans aucun dessein net d'expression. Aussitôt qu'il en devenait conscient, qu'ils prenaient une forme définie, il laissait tout le reste et écrivait. Mais ces moments n'étaient pas ceux qu'il avait déterminés préalablement ; de là son impression qu'il écrivait sous les ordres de quelque pouvoir surnaturel. L'inspiration des poètes n'est pas autre chose, mais leur long travail conscient les empêche de croire à l'intervention soudaine et capricieuse de quelque puissance étrangère.

La seconde circonstance est due à la puissance de son imagination visuelle. Si, dans bien des cas, ses rêves demeuraient de simples fantaisies de l'esprit, dans d'autres, par leur intensité même, par la concentration de son âme sur eux, il pouvait arriver, comme les grands mystiques, à la vision réelle de ses créations abstraites. Cette faculté, encore en germe dans son enfance, se développa avec l'âge jusqu'à ce qu'il vint un moment où toutes ses conceptions finissaient par s'exprimer en des images visuelles et objectives, se dressant dans l'espace devant lui.

Il faut enfin tenir compte d'un dernier fait, son symbolisme. Nous verrons plus tard comment ceci fit ou gâta son style poétique. Mais sa conception symbolique du monde l'aida à former ses visions et nous aide à les expliquer. Derrière chaque objet visible, Blake supposait un esprit, dont cet objet n'était que le symbole. Alors, dans son imagination, et peut-être dans son œil, le symbole disparaissait, et l'esprit caché restait seul visible. Où nous voyons une alouette monter dans le ciel, il voyait un ange portant un message. « J'affirme pour moi-même que je ne perçois pas la création extérieure », écrit-il dans son *Catalogue*. « Comment ! dira-t-on, quand le soleil se lève, ne voyez-vous pas un disque de feu, assez semblable à une guinée ? Oh ! non, non, je vois une troupe innombrable de l'armée céleste s'écriant : « Saint, saint, saint, est le Seigneur Tout-Puissant ! » Je ne questionne point l'œil de mon corps, pas plus que je ne questionnerais une fenêtre sur ce que je vois. Je

« regarde au travers, non avec ¹. » Un tel passage ne laisse aucun doute sur la nature de ces visions. Derrière le disque du soleil, il imaginait les anges. En conséquence, il rejetait le premier comme une apparence vaine et, dans son esprit, ne voyait que les seconds. Puis, toutes les fois que la concentration de sa pensée était assez forte, la vision de l'esprit devenait une vision corporelle.

Ainsi, on peut expliquer ses visions et leur réalité apparente, sans admettre nécessairement comme lui l'existence réelle de leurs objets. Le fait que quelques-unes de ses créations auraient été vues il y a quelques années par un médium, comme l'ont affirmé MM. Ellis et Yeats, n'a rien d'extraordinaire. C'était un simple phénomène de transmission de pensée, puisqu'il y avait dans la salle un lecteur assidu de Blake, dont l'esprit était rempli de ses conceptions.

Notre intention n'est point, par cette argumentation, de nier la réalité de toute espèce de vision, pas même de toutes celles de Blake. Il est vrai que la même chose pourrait être dite de tous les grands mystiques et de tous les visionnaires et que même des extases miraculeuses, comme celle de saint Paul sur le chemin de Damas, peuvent avoir leur origine dans un travail de l'esprit, long, compliqué et inconscient, dont le résultat éclate soudainement, inexpliqué, sans cause apparente, et frappe tout le monde d'admiration. — Le conflit des opinions est le même dans tous les cas. Les visionnaires seuls, et ceux qu'ils réussissent à persuader, affirment la réalité des visions ; les autres les nient complètement ou les expliquent comme des hallucinations d'un cerveau malade. Il y a de bonnes raisons des deux côtés, et il n'est pas plus absurde de croire aux anges et aux esprits de Blake ou de Swedenborg, qu'à ceux qu'évoquent les médiums modernes ou que prêchent les Églises.

Qu'importe d'ailleurs que de telles visions ne soient que des rêves faits en plein jour ; et ne connaissons-nous pas les paroles d'un de ces rêveurs : « Ceux qui rêvent le jour connaissent bien des choses qui échappent à ceux qui ne rêvent que la nuit. Dans leurs

1. I assert for myself that I do not behold the outward creation. What ? it will be questioned, when the sun rises, do you not see a disc of fire, somewhat like a guinea ? Oh no, no ! I see an innumerable company of the heavenly host, crying « Holy, holy, holy is the Lord God Almighty. » I question not my corporeal eye, any more than I would question a window concerning a sight I look through it, but not with it. »

*(Description of the Picture of the
Last Judgment.)*

« visions grises, il leur vient des lueurs de l'éternité, et ils tressail-
« lent au réveil lorsqu'ils découvrent qu'ils se sont trouvés sur les
« frontières du grand secret. Par fragments, ils apprennent quelque
« chose de la sagesse qui est le bien, et plus encore de la simple
« connaissance qui est le mal. Ils pénètrent sans gouvernail ou sans
« boussole dans le vaste océan de la lumière ineffable et de nouveau
« comme les aventuriers du géographe nubien : *Agressi sunt mare*
« *tenebrarum, quid in eo esset exploraturi.* » (Poe, *Eleonora.*) — Eux
au moins ont cru à la vérité de leurs visions, et cette croyance est
heureuse pour nous, car elle a été le grand mobile de tous les mys-
tiques, dans le domaine de l'art comme dans celui de l'action. Si les
prophètes et les apôtres avaient douté un instant, ils n'auraient
jamais changé la face du monde. Si Blake n'avait pas cru à la réalité
de ses apparitions, nous n'aurions de lui ni dessins ni poèmes.

Par conséquent, le critique doit laisser de côté cette question de
réalité. Lui aussi doit considérer les visions comme des faits, et les
étudier comme l'hagiographe décrit et étudie les visions de ses
saints. Ainsi examinées, elles présentent quelques caractères très
frappants qui les classent immédiatement dans une sphère tout à fait
différente de celles des visions religieuses reconnues par l'Église, et
rendent le mysticisme de Blake complètement différent de celui que
nous trouvons dans les vies des saints.

Si l'Église devait examiner ces visions, elle dirait, comme Tatham
et les autres qui brûlèrent les manuscrits de Blake : « Sûrement elles
ne venaient pas de Dieu, mais du démon. » Elles n'avaient, en effet,
aucun des caractères des apparitions célestes, ni dans la disposition
de son âme, ni dans la façon dont elles se montraient, ni dans les
effets qu'elles produisaient sur son corps ou sur son esprit.

Ce n'était pas un saint. Il n'avait jamais renoncé au monde, à ses
joies ou à ses désirs. Il n'avait point brisé son corps par des pratiques
d'ascète ; il exultait au contraire dans sa robuste santé. Il ne connut
jamais les macérations et les jeûnes des visionnaires de l'Église. Il
n'éprouva jamais non plus ces désirs intenses de la vue de Dieu qui
remplissaient l'âme des saints, ni les périodes de désespoir pendant
lesquelles les visions ne venaient point et qui arrachaient à sainte
Thérèse des cris si poignants. Il ne préparait point les visitations
célestes par la prière ou le recueillement et, lorsqu'elles venaient, il
ne demeurait point devant elles en une espèce d'extase cataleptique.
Il marchait et travaillait au milieu d'elles sans que son corps montrât

aucun signe de leur présence. Enfin il n'avait pas ce que tous les théologiens ont considéré comme la marque essentielle des visions chrétiennes : l'humilité. Pour eux, toute vision mystique qui ne rend pas humble vient du démon. Or Blake était fier de ses visions ; loin de les tenir secrètes, comme les grands saints qui ne les avouaient qu'à leur confesseur, il en parlait bien haut et se sentait glorifié par elles. Même devant elles, il n'avait aucune frayeur ; comme Faust devant l'Esprit de la Terre, il se sentait leur égal. Il haïssait l'humilité, qui était pour lui l'âme du doute, et considérait son génie comme égal ou supérieur à n'importe quel autre. Il ne se serait même pas abaissé devant Dieu : « Toi aussi tu demeures dans l'Éternité ; tu es un homme, Dieu n'est pas plus ¹. »

On ne peut donc pas l'appeler un mystique religieux, au sens ordinaire de ce mot. Il se considérait plutôt comme un des anciens prophètes hébreux ou un des grands poètes inspirés de tous les temps, obligé de prêcher aux hommes afin qu'ils ne meurent pas éternellement et que leurs yeux puissent reconnaître la lumière divine lorsqu'à l'heure marquée elle se déploiera et brillera pleinement sur nous.

Son orgueil et sa confiance en lui-même n'étaient que la conscience de sa mission poétique. Ses visions en étaient la source éternellement renouvelée ; ses œuvres en ont été l'accomplissement. Il nous reste maintenant à examiner quel était le message spécial et mystérieux qu'il avait à nous faire, et le langage encore plus mystérieux dans lequel il nous l'a transmis.

1.

Thou also dwellest in Eternity ;
Thou art a man ; God is no more.

(*Everlasting Gospel.*)

DEUXIÈME PARTIE

LE MYSTIQUE — SES DOCTRINES

V

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE SES ŒUVRES ET DE SON SYSTÈME.

La pensée de Blake et son message à son siècle peuvent à peine s'appeler une doctrine. Il ne s'occupa jamais de l'exposer complètement dans son ensemble. Nous avons à la déduire de la tendance générale de son œuvre poétique, de ses fragments de conversations, ou des maximes qu'il intercalait çà et là dans ses poèmes et écrivait comme des devises à côté de ses dessins. Il est indiscutable qu'il avait une doctrine à enseigner. Il insista toujours sur ce point. S'il ne répète pas partout, comme au commencement de *Milton* : « Remarquez bien mes paroles, elles se rapportent à votre salut éternel, » ou s'il n'écrit pas toujours des appels à ses lecteurs comme dans les préfaces de *Jérusalem*, son ton dogmatique, ses affirmations, ses exhortations sans nombre décèlent presque toujours l'apôtre derrière le poète.

Mais, comme les prophètes d'autrefois, il parle surtout en paraboles et il n'en donne pas toujours l'interprétation :

« Je vous donne le bout d'un fil d'or ; enroulez-le seulement en pelote ; il vous conduira jusqu'à la porte du ciel, bâtie dans le mur de Jérusalem ¹. »

Tous ceux qui ont essayé d'enrouler le fil ont échoué jusqu'ici. On peut former une espèce de pelote, faire une doctrine en rassemblant des vers épars ; mais le fil est si embrouillé, si enchevêtré, si plein de nœuds qu'il faut souvent le couper et recommencer à enrouler de nouveau. En conséquence, toutes les doctrines exposées par ses critiques et ses interprètes ne peuvent être que fragmentaires et incomplètes ; personne n'est absolument sûr d'avoir défait les nœuds au

1. I give you the end of a golden string,
Only wind it into a ball ;
It will lead you in at Heaven's gate
Built in Jerusalem's wall.

(*Jerusalem*, ch. III, préface.)

lieu de les trancher. Et même s'il était possible de faire un ensemble logique de toutes ses théories, d'expliquer d'une façon claire et satisfaisante toutes les parties de ses œuvres, la découverte de quelque manuscrit perdu pourrait ajouter des détails essentiels ou altérer des conclusions considérées comme indiscutables.

Même sans faire de conjecture sur ses écrits inconnus, l'impression générale que laisse la lecture de ses livres publiés est des plus étranges et des plus chaotiques, en dépit de la splendeur de bien des passages. Rien n'est plus semblable à une nouvelle Apocalypse, à la fois par la puissance et l'obscurité. On dirait le souvenir brumeux d'un rêve ; une espèce de crépuscule dans lequel se succèdent les visions les plus fantaisistes et les plus bizarres : couleurs éclatantes et figures sombres, créatures vivantes à côté d'esquisses de fantômes, bégaiements d'enfants et bourdonnements d'innombrables formes rudimentaires de vie, rugissements de lions et voix semblables au bruit de grandes eaux ; une espèce de concert rempli d'harmonie et de dissonances, attirant et offusquant à la fois par son étrangeté. Et quand, après quelque repos, et par un nouvel effort prolongé, l'œil et l'oreille se sont accoutumés à ce chaos, si l'on essaye de saisir l'une des figures qu'on a vues passer devant soi, d'écouter une des voix que l'on a vaguement entendues, on se trouve face à face non seulement avec quelque chose d'incompréhensible, mais encore quelque chose d'insaisissable, dans un flottement perpétuel. Notre regard a à peine déterminé les contours d'une figure que déjà nous la voyons se modifier brusquement, se rapetisser et disparaître dans l'obscurité. Nous croyions suivre une lumière ; ce n'est qu'un feu follet. Nous pensions être dans la nuit la plus complète, et voilà que tout d'un coup un torrent de lumière éblouissante nous étonne. La lumière et les ténèbres se déplacent à tout moment, comme les ombres des nuages qui passent au-dessus de nous. Les visions ne semblent nous attirer que pour s'enfuir, semblables à ces fantômes que Blake dessinait et qui disparaissaient avant même qu'il eût eu le temps d'en fixer les traits.

N'est-ce donc là qu'un rêve de fou ? C'est ce que beaucoup ont affirmé. Cependant, n'y a-t-il pas partout des marques vivantes, des éclairs de génie, des jets de lumière claire, qui viennent arrêter le mot avant qu'il ait dépassé nos lèvres ? Il y a cette « méthode dans la folie » que même un Polonius ne pouvait s'empêcher de reconnaître dans Hamlet, et qui nous met sur nos gardes avant que nous

jugions témérairement. Et lorsque, peu à peu, quelques détails incompréhensibles, quelques mots obscurs ont été provisoirement mis de côté, quand nous avons rassemblé et enroulé tout ce qui pouvait se comprendre, alors nous devenons de plus en plus sûrs que l'obscurité de cet esprit n'était qu'une apparence. Blake ne cherchait pas son chemin à tâtons et n'allait pas en trébuchant dans les ténèbres. Mais, comme le visionnaire de Patmos, il était conduit par une lumière qui n'est point la nôtre, peut-être par cette lumière même qui brilla autrefois dans les ténèbres et que nos ténèbres ne comprirent point. Alors, nous nous rappelons ses visions, et nous comprenons que son esprit n'était pas comme le nôtre. Nous sentons qu'afin de goûter ses œuvres, nous devons rejeter pour un moment nos propres dispositions intellectuelles, nous débarrasser de nos articles de foi religieuse, philosophique ou scientifique, oublier surtout notre scepticisme et notre incrédulité, et entrer en communion plus intime avec son âme. Nous devons nous confier à lui comme Dante à Virgile et nous laisser entraîner à sa suite à travers les royaumes que n'ont point foulés les pieds humains.

A mesure qu'on lit ses livres, ses théories se complètent et s'éclairent graduellement. Les divers ouvrages s'expliquent les uns par les autres ; aucun d'eux n'est complet en soi, chacun doit être lu avec la connaissance et le souvenir de tous. Même lorsque Blake écrivait les premiers, il avait vaguement dans l'esprit les conceptions qui devaient remplir les derniers. Ses théories ne semblent pas avoir changé à mesure qu'il vieillissait. Elles se sont plus pleinement développées, se sont exprimées en un langage différent, mais au fond, elles sont restées les mêmes. Dans le tout petit germe se trouvent tous les éléments essentiels qui donneront sa forme à la plante future, leurs teintes à ses fleurs et leur goût à ses fruits ; et l'examen de l'arbre pleinement développé nous aide à comprendre les caractères de chaque pousse de la jeune plante. Il en est ainsi de Blake et du développement de son génie.

L'étude de son œuvre pourrait se faire de deux façons très distinctes. On pourrait prendre ses livres les uns après les autres et étudier dans chacun successivement les pensées philosophiques, les théories du prophète et sa façon de les exprimer. On suivrait ainsi pas à pas le développement de son esprit. On verrait comment sa pensée devint de plus en plus complexe, sans cependant varier en direction, comment aussi l'expression en devint de plus en plus énigmatique dans

son symbolisme, comme si, par une anomalie bizarre, à mesure que le prophète avait plus de choses à dire, l'artiste cherchait des formes inconnues pour les exprimer, de façon à les rendre de plus en plus incompréhensibles. On trouverait, au commencement, des conceptions relativement simples et naturelles, des sentiments humains éprouvés par tous, exprimés d'une façon accessible, avec un grand talent poétique et souvent même le souffle du génie, puis plus tard, ce génie s'enchevêtrant dans la complexité de ses visions mystiques et ses dons splendides se trouvant perdus pour le monde purement poétique. Au début, l'haleine du mysticisme enflamma le génie du poète ; à la fin, elle devint un ouragan, dispersa les flammes, les élevant çà et là en immenses colonnes, mais les éteignant peu à peu et ne laissant après elles qu'un amas énorme de charbons fumants, sans lumière.

Nous arriverons à la constatation des mêmes faits en procédant d'une autre façon. Nous essaierons d'esquisser à grands traits sa philosophie et de décrire son monde mystique tels que l'un et l'autre se dégagent de la masse totale de ses œuvres. Puis nous en considérerons l'expression poétique, uniquement en tant que poésie, et nous y chercherons les éléments qui ont contribué à son rapide développement, à sa remarquable floraison, enfin à son long déclin, à mesure qu'elle était rongée par le mysticisme et le symbolisme envahissants. Nous séparerons donc l'exposition de ses doctrines de l'examen de leur expression, sans trop nous occuper de leur développement successif, que nous montrerons ensuite par l'examen rapide de ses livres dans l'ordre chronologique.

Il doit être bien entendu que nous ne prétendons pas décrire complètement le système mystique et les mythes de Blake. Une tâche que la pénétration poétique de Swinburne n'a accomplie qu'à moitié, et qui est restée inachevée, même après les longues années d'études spéciales de critiques aussi pleinement préparés que MM. Ellis et Yeats, ne peut être tentée dans les limites d'un petit volume. Encore moins offrirons-nous à l'étudiant une clef qui ouvrira les recoins mystérieux des livres prophétiques ou expliquera le sens de tous les poèmes symboliques de Blake. Pour ceux-ci un commentaire ligne par ligne serait à peine suffisant. Le laborieux travail de M. Yeats est presque aussi volumineux que le texte lui-même ; cependant il laisse bien des problèmes à résoudre, bien des vers obscurs à expliquer, bien des mythes à éclaircir. Une com-

préhension complète de Blake ne pourrait peut-être s'obtenir que par une longue préparation comprenant l'étude de tous les grands mystiques, et une grande familiarité avec les procédés de la science occulte, sans parler de l'étude approfondie de la Bible. Puis il faudrait étudier d'encore plus près chaque mot qu'il a écrit lui-même, examiner chacun de ses dessins, passer, non des mois, comme l'écrivait W. M. Rossetti, mais des années, à relire et relire aucun autre livre que les siens, de façon à s'assimiler chacune de ses images, chacun de ses symboles, à comprendre sa langue, comme une langue étrangère dont on s'est rendu maître. Et peut-être alors même le but ne serait-il pas atteint. En tout cas, le résultat, en tant qu'enrichissement de la pensée humaine, serait hors de proportion avec un tel travail.

Pour notre objet, qui est l'étude de l'influence du mysticisme sur sa poésie, et sur le génie poétique en général, il nous suffira d'esquisser à grands traits son système. Il y aura bien des questions auxquelles nous ne toucherons point, bien d'autres que nous signalerons comme irrésolues, sinon insolubles. Nous n'essaierons pas non plus de discuter complètement ses théories ; cette entreprise est du ressort de la philosophie — surtout de la métaphysique — ou de la théologie. Elle ne nous avancerait en rien au point de vue littéraire. D'ailleurs, il n'y a rien ou presque rien dans ses doctrines qui n'ait déjà été l'objet de longues discussions dans tous les systèmes qu'étudie l'histoire de la philosophie. Nous nous bornerons à en chercher les origines afin de pouvoir juger du degré de personnalité que Blake a mis à se les assimiler, à les assembler et à les compléter. Ce sera une préparation suffisante à l'étude de leur expression et de leur action sur son génie.

VI

LE MYSTICISME ET SES ASPECTS.

Le fondement des théories de Blake ainsi que de son art est son mysticisme. Il n'est donc pas inutile, afin de mieux comprendre l'un et l'autre sans être arrêté à chaque pas par leur étrangeté, leurs obscurités ou leurs contradictions, d'examiner l'état d'esprit des mystiques en général, et de les juger comme il faut juger Blake, sans parti pris, sans aucun des préjugés d'un esprit sceptique ou étroit. Ainsi on appréciera mieux Blake lui-même et on comprendra mieux la formation de sa philosophie.

Le mysticisme est, dans son essence, la concentration de toutes les forces de l'âme sur un objet surnaturel, conçu et aimé comme une personne vivante. L'objet peut varier ; ce peut être Dieu lui-même, le Christ ou la Vierge, les saints ou les anges, quelquefois des esprits différents de tous ceux-là : la Nature et ses forces, la Beauté abstraite, même les Esprits du mal. Mais quel que soit l'objet, pour le mystique il devient un dieu. Tout son amour est dirigé vers lui ; toutes ses facultés intellectuelles s'efforcent d'en concevoir l'essence et d'en comprendre les attributs ; toute l'énergie de sa volonté est en œuvre pour accomplir son devoir envers lui. Que le mysticisme soit purement émotionnel ou qu'il soit en même temps intellectuel ou actif, son essence est toujours la concentration et le sacrifice de l'âme sur son objet. De même qu'il y a des formes infinies dans la passion, l'intelligence ou l'activité des hommes, de même il y a des formes innombrables dans leur mysticisme. Il n'y a pas deux hommes qui aiment, pensent ou agissent de la même façon : il n'y a pas deux mystiques qui aient exactement la même forme d'adoration pour leur dieu. Le seul caractère commun à tous est leur détachement de la terre et leur direction vers quelque objet placé au delà de notre vie ordinaire.

Leur point de départ semble être la sensation que la terre et toutes les choses de ce monde sont insuffisantes pour eux, trop transitoires, trop décevantes, trop vides de bonheur réel. Leurs âmes

aspirent vers quelque chose de mieux, et ils trouvent ce mieux dans leurs conceptions supra-terrestres. Mais tous ceux que la terre ne satisfait point ne sont pas des mystiques. La plupart des hommes acceptent le monde tel qu'il est, en tirent tout le bien qu'il peut donner sans chercher autre chose au-dessus ou au delà. D'autres, pleins de foi en l'existence d'une perfection qui n'est point d'ici-bas, se contentent de l'espérer dans un autre univers ; ils concilient autant que possible leur vie de tous les jours avec leurs espérances, et n'essayaient pas de jouir à l'avance de la félicité qu'ils attendent plus tard. Il n'en est pas ainsi des mystiques. Ils essaient de rendre réelles et perceptibles dans cette vie, par une espèce de transport de leur âme, quelques-unes des perfections du monde éternel.

En eux tous, après la dissatisfaction des choses de ce monde, il y a le désir d'un monde meilleur, la foi en son existence actuelle, l'amour exclusif de cet univers inconnu ou de l'être qui le symbolise à leurs yeux. Bien des mystiques en restent à ce degré purement émotionnel ; ce sont les rêveurs de l'amour. Leur amour pour Dieu ou le Ciel domine tout : leur vie n'est qu'une aspiration perpétuelle, un désir constant vers le bien-aimé, une attente longue et pénible jusqu'à ce qu'il vienne ou qu'il les appelle à lui : « Je l'ai cherché, « celui que mon cœur aime, je l'ai cherché et je ne l'ai point trouvé... « O que n'ai-je des ailes comme la colombe, pour m'envoler bien « loin, et me reposer ! » Ce mysticisme de l'amour est celui de la plupart des saints contemplatifs et surtout celui des femmes. Se nourrissant de sa propre ardeur, il peut s'élever au plus haut degré de passion dont l'âme humaine soit capable et provoquer des transports comme ceux de sainte Thérèse : « Je sentais mon âme enflam- « mée d'un grand amour de Dieu. Cet amour était évidemment « surnaturel, car je ne savais pas ce qui l'avait allumé en moi, et je « n'y avais contribué en rien. Je me sentais mourir du désir de voir « Dieu, et je ne savais pas où il me fallait chercher cette Vie, excepté « dans la Mort. Les transports de cet amour étaient tels que je ne « savais que faire. Rien ne semblait satisfaire mes désirs ; à tout « moment, mon cœur était prêt à éclater ; il me semblait qu'on « m'arrachait l'âme. C'était une espèce de mort si délicieuse que « mon âme aurait voulu la prolonger toujours. » C'est un tel amour séraphique uni à la certitude absolue de l'amour réciproque de Dieu et à la sensation de parfait repos dans l'âme qui produisit plus tard les extases de M^{me} Guyon et les nombreuses formes du quietisme.

Celui-ci n'était, en effet, qu'une branche du mysticisme émotionnel, une espèce d'impassibilité dans la communion avec Dieu par la prière, admettant même les tourments éternels, pourvu qu'ils fussent la volonté de Dieu et un effet de son amour.

Toutes les fois qu'il y a dans une âme l'amour et le désir de Dieu, il y a par suite un commencement de mysticisme, même chez les plus humbles des croyants. Mais il est rare que cet amour aille assez loin pour supprimer l'amour de soi-même et des choses terrestres. Toutes les fois qu'il y a un moment sincère de prière confiante et aimante, il y a un moment de mysticisme. Mais combien ces moments sont courts, même dans bien des esprits religieux ! Cependant, cet amour et ce désir en sont l'élément fondamental, et, partout où ils sont absents, l'homme, fût-il même un visionnaire, ne peut être appelé un mystique. Il n'y avait pas de mysticisme possible pour les Grecs et les Romains, parce qu'ils n'aimaient pas leurs dieux. Ils les craignaient ou les respectaient, et c'était tout. Ils ne les priaient que comme ils auraient imploré un maître puissant et indifférent : « Écoute-moi, dieu à l'arc d'argent, si jamais je t'ai élevé un temple « magnifique ; si jamais j'ai brûlé pour toi la graisse des taureaux et « des boucs, exauce mes désirs aujourd'hui ; que mes flèches fassent « payer cher mes larmes aux Grecs. » (*Iliade*, I.) Les dieux étaient trop égoïstes ; ils pouvaient traiter les mortels en amis, mais ils n'avaient nul besoin de leur amour ; la fumée des sacrifices leur suffisait. Ce n'était que dans les conceptions orientales que l'on trouvait l'amour entre les dieux et les hommes. Bouddha aimait toutes les créatures et en était aimé, « conquérant le monde par l'esprit de sa grâce puissante ». Vers lui soupiraient des cœurs aimants pleins de gratitude : « Seigneur béni ! Puissant libérateur ! « Ah ! ami, frère, guide, lampe de la loi ! Je cherche un refuge en « toi et en ton nom ! Lève-toi, soleil sublime, emporte-moi comme « une feuille et mêle-moi à l'Océan ¹. » Ce ne fut que lorsque ces conceptions orientales eurent passé dans la Grèce et dans Rome que le mysticisme fit son apparition, chez ceux qui étaient initiés à des rites occultes et, plus tard, dans les diverses sectes des gnostiques. Alors seulement on entendit monter de la terre vers les cieux quelques accents d'amour qui préludaient aux transports passionnés des chrétiens : « Divinité sainte, source éternelle de

1. Edwin Arnold. — *La Lumière de l'Asie*, viii.

« salut, protectrice adorable des mortels, qui leur prodigues dans
« leurs maux l'affection d'une tendre mère, pas un jour, pas une nuit
« ne s'écoule, pas un moment, qui ne soit marqué par un de tes
« bienfaits. Sur la terre, sur la mer, toujours tu es là pour nous
« sauver, pour nous tendre, au milieu des tourmentes de la vie, une
« main secourable, pour débrouiller la trame inextricable des destins
« et calmer les tempêtes de la fortune... Mais ni mon génie n'est à la
« hauteur de tes louanges, ni ma fortune ne suffit à t'offrir de dignes
« sacrifices... Dans ma pauvreté, je ferai du moins ce qui sera pos-
« sible au cœur religieux : ton image sacrée restera profondément
« gravée dans mon âme et toujours présente à ma pensée. » (Apulée,
La Métamorphose, XI.)

Après la venue du Christ, lorsque l'humanité eut vu l' « homme des douleurs », un dieu aimant et souffrant, elle put l'aimer à son tour ; alors le mysticisme et toutes ses formes se répandirent à travers le monde occidental, en même temps que la nouvelle religion de l'amour.

Cet amour mystique peut s'associer ou non à celui des hommes. Il semble parfois dessécher le cœur et lui enlever tout attachement pour ce qui est terrestre. Quelques mystiques ont même considéré l'amour des créatures comme une trahison envers le Dieu jaloux qui demande tout notre cœur, et qui a dit : « Laissez tout et suivez-moi ». De là, l'abandon de tous les liens de famille et la retraite des contemplateurs dans le désert ou dans des monastères fermés, hors du monde. C'était un apprenti mystique de mauvais aloi qui disait :

« Et je verrais mourir père, enfant, frère et femme
« Que je m'en soucieraient autant que de cela. »

Mais c'était le Christ lui-même qui quittait ses parents pour prêcher dans le Temple et faire ainsi le travail de son Père céleste ; et ce fut de ses lèvres que sortirent ces paroles à sa mère : « Femme, qu'y
« a-t-il de commun entre toi et moi ? » paroles que Blake répètera avec une signification plus profonde encore.

Cependant, cette indifférence au monde n'est pas plus dans l'essence du mysticisme que dans celle de la doctrine du Christ. Le mysticisme ne détruit pas nécessairement l'amour humain ; il se contente de le transformer. Nous devons aimer les hommes pour l'amour de Dieu, et c'est là le second commandement du christianisme. Le plus mystique des évangélistes fut précisément celui qui ne cessait de

répéter le commandement de l'amour. Bien des saints de l'Église chrétienne ont aimé non seulement l'humanité, mais, comme les bouddhistes, toutes les créatures du monde, non parce qu'elles sont des esprits humains, mais parce qu'elles sont, elles aussi, l'œuvre de Dieu et un reflet de sa personne. Il en est qui ont parlé aux oiseaux et caressé les fleurs d'une main d'amant. D'autres ont poussé le respect de la vie des animaux jusqu'à se rendre ridicules aux yeux des profanes.

Nous trouverons dans le mysticisme émotionnel de Blake un mélange curieux de ces deux sentiments : l'amour de l'humanité, et cependant l'absence de véritable amour passionnel ; le mépris de ce monde, et cependant l'amour de toutes les créatures animées ou inanimées qu'il contient. Mais en lui le mysticisme d'émotion ne dominait point ; la plus grande part appartenait à l'élément intellectuel, et, en celui-ci, à l'imagination.

Si le nombre est grand, en effet, des mystiques qui demeurent au premier degré de l'échelle, — à savoir l'amour de Dieu, — d'autres vont plus loin. A l'amour s'ajoute la pensée, la connaissance. Leur mysticisme devient intellectuel. Leur amour agit sur toutes les facultés de leur intelligence et les concentre sur son objet. Ils ne se contentent pas de recevoir les conceptions transmises par les traditions religieuses ; ils veulent avoir une connaissance plus personnelle de la Divinité. Ils désirent ardemment percevoir le mystère qu'ils ne peuvent comprendre, aspirent non seulement à l'amour de leur Dieu, mais à la vision de sa face. Parmi ces mystiques intellectuels, les uns acceptent les conceptions des religions déjà faites, les méditent, les approfondissent et essaient ainsi d'évoquer en leur âme des visions plus définies du Seigneur. Les autres, plus profanes, comme Bœhme, Swedenborg ou Blake, même s'ils s'appuient sur des doctrines religieuses déjà connues, forment dans leur esprit leurs propres conceptions et, pour ainsi dire, créent leurs dieux. Et, en général, ils les créent comme ils les aiment et les désirent.

Il est par suite naturel que leurs conceptions mystiques du divin soient produites par les facultés qui sont le plus soumises à l'influence des sentiments : la foi qui n'est que la preuve de la vérité par l'amour ; l'imagination, qui crée ou altère les objets d'après nos craintes ou nos désirs. Tous les mystiques perçoivent beaucoup moins par le raisonnement que par une sorte d'intuition lente ou rapide. Même

lorsque leurs doctrines sont conformes à la raison, ce n'est pas au nom de la raison qu'ils les soutiennent. Ils les exposent comme des faits, et d'une façon dogmatique. « Cela est, parce que je l'ai vu. » Ils ne les discutent pas plus que nous ne discutons l'évidence.

D'ailleurs, chez les très grands mystiques, la concentration de la pensée est telle qu'elle leur fait sentir quelque chose comme la présence réelle de leur Dieu. Même s'ils ne vont pas jusqu'à la vision sensible, ils lui parlent dans une espèce d'extase d'amour et de désir ; ils se le représentent à côté d'eux et leur répondant ; ils l'entendent dans leur imagination ; il s'établit entre eux et lui comme une conversation muette, où l'âme s'est tellement identifiée avec Dieu, que tantôt elle joue son propre rôle à elle, et tantôt celui de la Divinité, questionnant et répondant à la fois : « Console-toi ; tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé. Je pensais à toi dans mon agonie, « j'ai versé telles gouttes de sang pour toi... Si tu connaissais tes « péchés, tu perdrais cœur. — Je le perdrai donc, Seigneur, car je « crois leur malice sur votre assurance. — Non, car moi, par qui « tu l'apprends, je t'en peux guérir. » (Pascal, *Le Mystère de Jésus.*) Presque chaque page de *l'Imitation de Jésus-Christ* présente des fragments de conversations semblables : « Mon fils, aie toujours « confiance en moi ; j'arrangerai toutes choses avec sagesse. — « Seigneur, je me confie à toi volontiers. » (III, 39.) « Si tu m'entends « et si tu obéis à ma voix, tu auras la paix. — Et que faut-il que je « fasse, Seigneur ? » (III, 25.)

Lorsque la sensation de la présence surnaturelle désirée et imaginée est le plus vive, alors viennent les visions. De la conversation de l'âme avec Dieu, naît d'abord le sentiment de sa présence localisée quoique invisible, puis parfois la perception visuelle.

Ce sont là les plus hauts degrés du mysticisme appliqué aux facultés intellectuelles, si le mot intellectuel peut s'employer dans la description d'un phénomène où l'intelligence semble complètement passive et ne fait que recevoir d'une source plus haute ses perceptions et sa connaissance. De tels faits abondent dans les Vies des Saints : c'est sainte Thérèse voyant le Christ, la Vierge, le mystère de la Trinité, la place qu'elle avait méritée dans l'enfer ; c'est saint François en contemplation devant la croix, voyant et produisant — ou recevant — sur son corps les marques de la crucifixion ; c'est sainte Catherine de Sienne prenant des mains de l'enfant Jésus l'anneau nuptial visible pour elle seule, qu'elle devait conserver toute sa vie.

Mais c'est aussi, dans une autre sphère, Swedenborg ou Blake marchant au milieu des anges, des démons ou des esprits.

Cette vision intellectuelle, frappant fortement l'imagination et allant parfois jusqu'à produire l'image réelle, est la principale forme du mysticisme poétique. Tous les grands poètes sont des visionnaires ; plus grand est leur génie, et plus clairement leurs conceptions sont gravées dans leur esprit et se montrent pour ainsi dire à leurs yeux. Ils les voient avec plus de netteté que nous ne voyons souvent les objets réels. Si ces visions sont des choses supraterrrestres, s'ils s'y attachent comme le croyant à son Dieu, — et c'est le cas pour tous les vrais poètes, — il y a dans leur vie artistique un moment de mysticisme, et, par ce côté, leur œuvre est mystique. Poésie et mysticisme sont si rapprochés l'un de l'autre que, parfois, l'intensité de leur vision mystique a élevé jusqu'au rang de grand écrivain des hommes obscurs ou de peu de talent. Dans la littérature anglaise seule, le nombre de ces derniers n'est pas insignifiant, depuis les moins connus comme le vieil auteur saxon de la *Vision de la Croix* (*The Dream of the Rood*), ou le Cædmon de *Christ et Satan*, ou Langland de la vision épique de *Pierre le Laboureur* (*Piers the Ploughman*), jusqu'à ceux qui, comme John Bunyan, sont devenus universellement célèbres. Des écrivains plus modernes, comme Dante, Gabriel Rossetti, William Morris ou Edwin Arnold, ont essayé, à force de talent, de faire revivre le mysticisme religieux des siècles passés et de se créer une sorte de foi artistique et artificielle, suffisante pour la production de poèmes mystiques. Mais les sincères seuls, les âmes d'une foi profonde, comme Christina Rossetti, donnent la note vraie. Et, dans tous les temps, les plus grands ont été ceux chez lesquels l'intensité et la sincérité du sentiment religieux s'unissaient au génie poétique. A ce point de vue, l'œuvre de Dante tient la première place. Autant qu'il est possible à l'homme, celui-là, par son merveilleux pouvoir d'évocation non moins que par la force de ses affections, de ses haines et de sa foi, était vraiment allé en enfer. De même, et pour les mêmes causes, Milton en avait eu des visions. S'il n'avait pas accompli le douloureux pèlerinage, il s'était du moins transporté sur quelque haute montagne et avait contemplé les ténèbres sans fond.

Il y a le même degré de mysticisme dans un poète comme Shelley, qui voyait, non le dieu d'une Église orthodoxe, mais tous les esprits de la Nature, toutes les divinités du monde antique, et l'âme même

de la beauté des choses, et qui y croyait comme un martyr croit à son Christ. Il n'y a aucun de nos grands poètes modernes où l'on ne puisse trouver de fortes traces de mysticisme, profane ou sacré.

La place de Blake est au milieu des uns et des autres, sacré par les sujets qu'il touche, profane par sa façon de les traiter, religieux dans le sens large du mot, mais excommunié par toutes les églises et contempteur de toutes les religions. Mais son mysticisme était par-dessus tout intellectuel, poétique, marqué des caractères d'une puissante imagination.

Il est enfin un troisième aspect du mysticisme auquel Blake n'était pas complètement étranger : le mysticisme actif. Ce serait une erreur de considérer tous les mystiques comme des contemplatifs, voués à l'inaction et inutiles dans ce monde. Sans doute, il y en a eu beaucoup qui, comme le moine de l'*Imitation*, alors que l'univers périssait autour de lui, se sont voilé la tête de leur manteau et l'ont laissé périr. Il y a ceux qui, ayant mal compris les doctrines du Maître, renoncent à cette vie et essayent de jouir à l'avance du nirvâna auquel ils aspirent. Ceux-là sont purement émotionnels ou intellectuels. Mais le mysticisme ne demeure pas exclusivement dans les régions fermées de l'intelligence ou du cœur. Ce n'est pas toujours assez de contempler Dieu et de l'aimer. Il faut aussi accomplir sa volonté, et ici se place la nécessité de l'action.

Le mysticisme devient-il actif, surtout lorsqu'il entre dans des âmes énergiques pour qui l'action est un besoin ? ou bien est-ce sa vertu spéciale de donner aux plus faibles le désir et la force d'agir ? L'un et l'autre sans doute. Quoi qu'il en soit, toutes les fois qu'un mystique a entrepris ce qu'il croyait être l'œuvre de Dieu, nul obstacle ne l'a arrêté, que la mort. Bien des grands mystiques ont été des hommes d'action, donnant à leur Dieu toute leur énergie en même temps que leur intelligence et leur amour. Jeanne d'Arc sauva son pays ; saint Bernard entraîna l'Europe après lui, organisa une croisade et réduisit Abailard au silence. La puissance de vision de sainte Thérèse est à peine plus remarquable que les qualités pratiques administratives et l'énergie constante avec laquelle cette femme faible et malade réorganisa et créa à nouveau l'ordre toujours vivant et puissant des Carmélites. Si certaines paroles profondes de saint Paul nous plongent dans l'étonnement, par quels mots exprimerons-nous notre admiration à la vue de son infatigable labeur, de ses voyages sans cesse recommencés, de ses prédications d'un

bout à l'autre du monde antique, de la grandeur enfin de cette Église dont il a été l'un des plus importants fondateurs ?

Blake n'a pas été un de ces grands hommes d'action qui changent les sociétés. Mais ce n'était pas non plus un simple contemplatif. Son œuvre était plus modeste, mais elle l'occupait tout entier. Lui, « dont la main droite ne fut jamais inactive », n'eût pas été satisfait sans agir. Mais son travail était son art. Il avait à enseigner ses doctrines, à exposer ses visions par le crayon et par la plume, comme peintre et comme poète. Tout ce qui ne se rapportait pas à cette grande œuvre n'était pour lui qu'une corvée, un travail d'esclave, qu'il n'accomplissait qu'avec la plus grande répugnance. Mais à son œuvre, à l'exposition de l'évangile qu'il avait à annoncer au monde, il consacra le meilleur de son temps et son âme tout entière.

VII

SES THÉORIES. — LE TRAVAIL DE DESTRUCTION. — NÉGATION DES SENS ET DE LA RAISON.

Son message était étrange pour son temps. Il semble presque à dessein avoir composé son système religieux et philosophique de tout ce que le XVIII^e siècle considérait comme méprisable ou ridicule. C'était un siècle de rationalisme, fondant sur la raison sa philosophie, sa religion et même sa poésie. C'était l'époque de Locke et de sa foi complète au témoignage de nos sens, celle de Newton, de ses mathématiques et de sa science. C'était aussi un siècle d'athéisme, venu de Voltaire et de ses imitateurs, ou de religion naturelle, formée sur le modèle de celle de Rousseau. Et jamais peut-être la foi en la science, la religion naturelle et la raison n'ont trouvé d'adversaire plus violent que Blake. Voltaire, Rousseau, Locke et Newton sont des noms qui reviennent toujours avec exécution sous sa plume.

Était-ce un signe que la domination de la déesse Raison touchait à sa fin au moment même où la Révolution française lui élevait des autels ? Sans aucun doute, ni la philosophie rationnelle ni la science n'avaient donné à leurs disciples tout ce qu'ils pouvaient espérer. La fin de cette époque rationaliste fut aussi le temps de la grande vogue des mystiques et des occultistes. Blake ne fut qu'une unité dans ce mouvement, un des hommes les moins connus peut-être, mais non des moins intéressants ou des moins originaux.

Au fond de son système, il y a la destruction de deux principes : celui de l'évidence de nos sens, et celui de la confiance dans la raison humaine.

La foi en l'évidence des sens a été de tout temps un axiome. Nous n'avons aucune raison apparente de douter de l'existence de ce que nous voyons ou sentons. Et si parfois un de nos sens vient à nous tromper, cette erreur est rapidement corrigée par les autres ou par des calculs ayant d'autres sensations comme fondement. Si nous

devons même croire l'école de Locke, qui florissait un peu avant le temps de Blake, toutes nos notions intellectuelles et morales viennent de nos sens. Si nos corps étaient dépourvus d'organes de perception, nous n'aurions pas plus de vie intellectuelle et morale que nous n'en supposons à une pierre.

Mais s'il en est ainsi, si toute notre vie intérieure, si toutes nos connaissances ont comme source une sensation physique, si le témoignage de nos sens a une autorité absolue, que deviennent tous les enseignements de la foi, tous les mystères de la religion, toutes nos hypothèses sur le monde invisible ? Il y a évidemment un antagonisme complet entre le sensualisme philosophique et la foi religieuse. Cet antagonisme avait amené la théorie de l'évêque Berkeley, l'idéalisme philosophique, c'est-à-dire la négation même de l'existence du monde sensible. Il n'y aurait qu'une chose dont nous serions sûrs : l'existence de notre propre esprit. Les perceptions de la vue, du toucher, de l'odorat, ne sont que des modifications de notre propre conscience ne répondant à rien de réel extérieurement. La dispute entre idéalistes et sensualistes est classique en philosophie et, comme bien d'autres, reste à tout jamais insoluble.

Il n'est pas difficile de prévoir quelle devait être l'attitude de Blake dans le conflit. Un mystique sujet à des visions ne peut pas avoir en ses sens, la même confiance qu'un homme ordinaire. D'une part, s'il ne croit pas à la réalité de ses visions, il ne peut avoir que peu de foi en toutes les autres perceptions de ses yeux. S'ils le trompent dans certaines circonstances, ne peuvent-ils le faire dans toutes les autres ? Si, d'autre part, il croit à ces visions, il ne peut manquer de penser que ses sens à lui sont plus perçants que ceux des autres, et qu'il y a dans le ciel et sur la terre des choses qui dépassent la limite des perceptions humaines ordinaires. Mais ne peut-il pas aussi y avoir des choses dépassant sa propre perception et qu'il pourrait voir si ses sens, se développaient encore ? Telle était l'idée première du système de Blake : « De la perception de trois sens et de trois éléments seuls, personne ne peut déduire un quatrième ou un cinquième. » Par suite, le témoignage de nos sens est incomplet. Blake dut le sentir bien des fois lorsque son esprit se remplissait de perceptions visuelles, sans que son œil en fût affecté. Alors, il voyait bien des choses aussi nettement que par les yeux et il les appelait « réelles ». Il considérait son pouvoir de vision intérieure comme un sens nouveau ajouté aux cinq autres. Les objets qu'il voyait

ainsi existaient ; qu'importe si d'autres ne les voyaient pas ? ce n'était pas une raison pour douter qu'ils fussent réels. De là cette proposition nouvelle : « Les perceptions de l'homme ne sont pas limitées par des organes ; il perçoit beaucoup plus de choses que les sens, même les plus aigus, n'en peuvent découvrir. » Les idées d'éternité, de Dieu, d'infini et tant d'autres ne peuvent, d'après lui, se résoudre en aucune notion fournie par les sens. Ce ne sont pas ce qu'il appelle des pensées organiques, c'est-à-dire des pensées produites par nos organes physiques. Cependant elles existent dans l'homme. Bien plus, ce sont des objets de désir. L'aspiration de l'esprit vers quelque chose d'infiniment lointain et d'irréalisable est au fond de l'âme de Blake comme de tous les mystiques. Il admet cette aspiration comme un fait indiscutable. On a de lui une toute petite esquisse représentant des hommes, perdus sur ce qui semble être un sommet de montagne nu et blanc, ou peut-être quelque petite partie de la surface du globe se fondant dans l'obscurité du ciel. Bien loin au-dessus luisent la lune et les étoiles. Un des hommes a élevé une immense échelle de lumière presque perdue dans une perspective infinie, atteignant jusqu'à la lune et sur laquelle il essaye de monter. Au-dessous est le cri : « Je voudrais, je voudrais ! » Dans une autre esquisse, la même aspiration est représentée sous le symbole d'un jeune homme étendant les bras vers un cygne qui s'en va, impassible, loin de lui. Les rêves de science infinie, de beauté absolue sont le désir qui ronge perpétuellement le cœur humain. Mais, dit Blake, « personne ne peut désirer ce qu'il n'a point perçu ». Les désirs de l'infini étant dans l'esprit de tous les hommes, tous doivent en avoir perçu quelque chose et par conséquent tous ont des sources de perception indépendantes des organes des sens. Il faut donc qu'il y ait en nous, soit des idées innées, soit des notions reçues par une Révélation surnaturelle, ce qui peut, au fond, être identique.

Mais Blake ne se contente pas d'affirmer l'insuffisance des sens ; il nie la vérité de leur témoignage. Non seulement ils ne nous enseignent pas tout, mais ce qu'ils nous enseignent est faux. Sa vision des légions d'anges au lieu du soleil est un des exemples les plus fameux de ces faux témoignages de la vue. Blake considère l'œil non comme un instrument de vision, mais simplement comme une fenêtre à travers laquelle on regarde. Ceux qui acceptent la perception visuelle telle qu'elle nous paraît être sont des hommes de « vision simple ». Dieu nous en préserve ! Ils croient à la réalité de ce qu'ils

quent une chose invariable. Si une expérience nouvelle nous montrait des faits inconnus jusqu'ici, contraires à tous ceux que nous avons vus, notre raison devrait les admettre et par conséquent subir une altération. Si nous vivions dans un monde de choses illogiques, nos idées sur ce qui est raisonnable ou déraisonnable seraient changées, de même que si nous vivions dans un monde de phénomènes contraires à la loi de la gravitation, nous ne pourrions plus la considérer comme une loi. Par conséquent, de même que notre expérience, notre raison est mutilée et incomplète : « Elle ne sera pas la même quand nous connaîtrons plus de choses. » Et il ne faut jamais oublier que Blake connaissait plus de choses, qu'il avait vu un autre monde, dont les lois ne sont point celles de nos petits esprits.

Jusqu'ici, la philosophie de Blake ne nous frappe point comme très originale. Nombreux sont ceux qui ont affirmé la fausseté de nos perceptions et l'état incomplet de notre raison. Il n'est pas le premier qui ait considéré le monde visible comme une erreur de nos sens, l'ombre d'un rêve, ou qui, prenant le contre-pied du principe cartésien : « n'admettre pour vrai que ce qui est évident », ait, de prime abord, appelé faux tout ce qui semble évident, et qui, parfois même au nom de la raison et de la logique, ait détruit l'autorité de l'une et de l'autre, par des raisons presque irréfutables et des arguments de la logique la plus serrée. Mais très peu ont poursuivi ces théories, comme lui, jusqu'à leurs dernières conséquences. Une fois son principe posé, on peut le voir, lui, le contempteur du raisonnement, tirer de ses prémisses toutes les conclusions possibles, comme le logicien le plus exact et le plus absolu. Il les poursuit partout : dans sa conception du monde, dans ses théories sur l'art et la littérature, dans sa religion, sa morale et sa politique.

Pour lui, encore plus que pour n'importe quel idéaliste, le monde n'a pas d'existence propre et indépendante ; ce n'est qu'une modification de l'esprit de l'homme, se produisant spontanément, sans cause extérieure, existant en lui tout entier. Rien n'existe que l'esprit ; le monde réel est un rêve. « Les choses mentales seules sont réelles. « Ce qu'on appelle corporel, personne ne le connaît. La demeure en « est une erreur et l'existence une imposture. Où est l'existence en « dehors de l'esprit ou de la pensée ? Où est-elle, si ce n'est dans « l'esprit d'un insensé¹ ? » Mais si rien n'existe en dehors de l'esprit

1. Mental things are alone real. What is called corporeal, nobody knows of. Its

de l'homme, il en résulte comme conséquence logique que les choses « sortent de l'existence » aussitôt que l'esprit cesse de les percevoir¹. Blake ne recule pas devant cette conclusion : « L'erreur est consumée « au moment même où l'esprit cesse de la contempler. » Et pour lui, l'erreur, c'est la création extérieure, tout ce qui tombe sous nos sens ou vient de notre expérience. Erreur et création sont deux mots synonymes. La destruction du monde créé, à savoir le Jugement dernier, n'est autre que l'annihilation de l'erreur, par ce seul fait que notre esprit n'y croira plus. « L'erreur ou la création sera consumée, et alors, et pas avant, la vérité ou l'éternité apparaîtra². » Par suite, toutes les fois qu'il sera question désormais de réalité, de création, de puissances du dehors, il faudra toujours penser à tout cela comme faisant partie intégrante de l'esprit, qui renferme tout, tandis que le monde extérieur n'est que ce qui paraît être en dehors. Ceci étant une fois compris, toutes les autres théories peuvent être exposées comme si l'existence des choses était en dehors de l'esprit. Les événements se passent de la même façon ; ils semblent extérieurs, au lieu de l'être. Ils existent, quoique le sens du mot exister soit différent pour Blake et pour nous, puisque pour lui l'existence n'est que l'essence même de notre esprit et ses modifications. Mais une telle conception n'empêche pas l'emploi des formes et des mots ordinaires du langage. Blake parlait et écrivait comme tout le monde, mais il pensait différemment au fond ; pour lui les paroles avaient souvent un sens spécial, et c'est un point qu'il ne faut pas oublier.

En art, il avait la même tournure d'esprit. L'idéal pour lui n'est pas la représentation des choses telles qu'elles sont. Pourquoi copier servilement la nature ou un modèle ? C'était cette espèce de travail qui exaspérait son âme d'artiste. De là son horreur pour la peinture ou la sculpture non seulement réaliste, mais même tirant ses sujets de la réalité. Ceci explique en grande partie son aversion pour Reynolds le portraitiste, pour Rubens, le peintre homérique de la chair, de l'abondance matérielle et de la vigueur physique, pour

dwelling-place is fallacy and its existence an imposture. Where is the existence, out of Mind, or Thought ? Where is it, but in the mind of a fool ? (*Picture of the Last Judgment. Descriptive Catalogue.*)

1. Cf. la formule de Schopenhauer : « Toute matière, et, par suite, la réalité tout entière n'existe que pour l'intelligence, par l'intelligence, dans l'intelligence. »

2. Error, or creation will be burned up, and then, and not till then, truth or Eternity will appear. (*Picture of the Last Judgment.*)

Titien, qu'il considérait uniquement comme le peintre de la beauté du corps et de la couleur sensuelle. Sa grande admiration était pour Raphaël, qu'il appelait « l'artiste de l'idéal », pour qui la grandeur ne consistait pas en des tables, des chaises et des tabourets, mais qui pensait qu'une tête, un pied, une main étaient grands et qui mettait en eux « une âme sublime, majestueuse et pleine de grâce ». Comme critique littéraire, Blake est le premier et presque le seul à avoir montré, dans les *Pèlerins de Canterbury* de Chaucer, non des individus et une collection de traits particuliers et réalistes, mais des types éternels et généraux de l'humanité. Lui-même les peignit comme tels et expliqua sa conception en un morceau remarquable de critique. Dans tous ces personnages, nous admirons l'individualité vivante ; il la nie. Pour lui, les hommes de Chaucer sont de tous les siècles et appartiennent à l'essence même de la nature humaine. « A mesure qu'une génération passe, une autre s'élève, différente aux yeux des mortels, mais la même pour les immortels... le caractère reste sans changements ; en conséquence, ce sont les physionomies ou les traits de la vie humaine universelle, au delà desquels la nature ne transgresse jamais. » Dans le *Chevalier*, il voit le type du vrai héros de tous les temps, « sage, bon et grand ; dans la *Prieure*, « la Beauté de nos ancêtres, jusqu'au siècle d'Elizabeth, où l'on commença à appeler belles la Volupté et la Folie » ; dans le *Vendeur des Pardons*, le type du coquin ; dans le *Moine*, un esprit fait pour mener les hommes ; dans l'*Huissier* (*the Sompnour*), un diable de première grandeur ; dans le *Laboureur*, « Hercule dans son état suprême et éternel » ; dans le *Meunier*, « un individu terrible, tel qu'il en existe dans tous les temps pour éprouver les hommes, pour étonner leurs voisins par leur force brutale et leur courage, pour devenir riches et puissants, et dompter l'orgueil de l'homme » ; dans la *Femme de Bath*, le type de quelques femmes qui, à de certaines périodes, gouvernent le monde, « comme un fléau et une peste, utiles pour servir d'épouvantails aux jeunes gens ». Les deux *intendants* (*the Reeve and the Manciple*) sont la sagesse mondaine ; le *Marin* un génie de l'art d'Ulysse ; le *Clerc d'Oxford*, la philosophie contemplative, Chaucer lui-même le génie poétique. Ainsi chacun est « une statue antique, l'image d'une classe, non celle d'un individu imparfait ». Son grand reproche au tableau de Stothard sur ce sujet était que celui-ci n'avait vu que des individus, n'avait eu que des sensations organiques. Blake avait regardé au travers et avait vu quelque chose de mieux. Quant à nous, nous pouvons réconcilier les deux en pensant

à la fois au portrait moral et au portrait physique que Chaucer a faits de chacun de ses pèlerins.

Par ses traits moraux, l'individu est le type d'une classe ; par ses traits physiques il acquiert sa physionomie individuelle et est plus vivant devant nous. Blake n'a vu que les premiers traits, Stothard que les seconds ; celui-ci était plus réaliste, l'autre plus idéaliste et par suite plus artiste, mais tous les deux sont incomplets. Chaucer avait mêlé les uns et les autres dans l'unité complexe de la vie.

En littérature, tout ce qui était pure raison rendait Blake fou d'indignation et de colère. Le précepte sacré des classiques : « Suivez donc la raison », était pour lui le dernier degré de l'absurde. Il ne trouve pas de paroles assez dures pour les poètes anglais de l'école de Boileau et de notre ^{xvii}^e siècle : « Aussi longtemps que les « œuvres de Pope et de Dryden seront considérées comme le même « art que celui de Shakespeare et de Milton, il ne pourra pas y avoir « d'art dans une nation. » (*Les Pèlerins de Canterbury.*) « Qu'on lise « la *Chute* de Dryden et le *Paradis* de Milton, et j'affirme que tous « les hommes de jugement doivent crier au sacrilège à la vue de « la mesquinerie et des sottises par lesquelles Dryden a dégradé « Milton. Mais en même temps je comprends que la stupidité préfère « Dryden parce qu'il y a un peu de rime et une cadence monotone, « la-la, la-la, d'un bout à l'autre. » (*Id.*) Un tel jugement était bien téméraire en ce temps-là (1809) ; cependant la postérité l'a depuis longtemps ratifié. Mais Blake, toujours d'accord avec ses principes, est allé beaucoup plus loin. Ce n'est pas pour leur pseudo-classicisme que Dryden et Pope sont condamnés : c'est pour leur classicisme même. Toute la littérature classique, depuis les Grecs, n'est-elle pas, en effet, d'une part une littérature de raison, d'autre part une littérature de la beauté du monde et de la vie sensuelle ? Ce sentiment ne domine-t-il pas toute l'antiquité et toute la Renaissance en opposition au moyen âge chrétien ? Là, ainsi que dans leur régularité, gît leur condamnation. « L'art grec est la forme mathématique ; et la « forme mathématique est éternelle dans la mémoire qui raisonne. « La forme vivante est l'existence éternelle. Le gothique est la « forme vivante. » Puis, tout en bloc, il trouve Homère bien au-dessous de sa réputation, accuse la Grèce et Rome d'avoir rempli l'antiquité de guerres au lieu de cultiver les arts dans la paix. « Dans « leurs guerres, ils balayèrent l'art et le détruisirent. » Dans tout Virgile, il ne voit que les lignes fameuses :

Tu regere imperio populos, Romane, memento ;
Hæc tibi erunt artes, pacique imponere morem,
Parcere subjectis, et debellare superbos. (*Enéide*, VI, 851 sqq.)

qu'il traduit énergiquement : « Que les autres étudient l'art ; Rome a « quelque chose de mieux à faire, à savoir la guerre et la domina-
« tion. »

D'après lui, par conséquent, l'adoration de la Raison avait amené la beauté régulière, mathématique et morte des Grecs ; la foi au monde visible avait causé le désir du pouvoir matériel, par suite les guerres et l'oppression romaine, et la mort de l'Art. Le seul art, la seule littérature en lesquels il crût étaient la poésie biblique, l'Évangile, l'art oriental, l'architecture chaldéenne alors presque inconnue, le Temple de Salomon, plus inconnu encore, et qu'il prétendait avoir été copié par les Grecs dans leurs œuvres les plus parfaites. Ainsi, sans prendre la peine d'examiner les faits particuliers et avec une logique extrêmement simplificatrice et apparemment irréprochable, il arrivait aux assertions paradoxales les plus étranges et les plus absolues.

Ses idées sur la science étaient tout aussi extraordinaires. Les sciences ne sont qu'un produit de l'expérience et du raisonnement. Blake les détestait et n'y croyait point. Il semble les personnifier dans Newton ou Bacon, et ces noms sont toujours pour lui des objets de malédiction. « Les conceptions de Newton ne sont pas la « vérité ; ce ne sont que des rêves ; c'est un dormeur qui croit veiller. » « Que Dieu nous préserve de la vision simple et du sommeil de « Newton. » Ce qu'il appelle la « douce science » est aussi différent de notre science à nous que ses visions étaient différentes du monde ordinaire. Que peut être, en effet, la science de la nature pour quelqu'un qui ne croit pas à l'existence du monde ou à ce que son expérience peut lui en apprendre ? A quoi bon étudier ces lois, qui ne régissent que des successions de phénomènes, c'est-à-dire des illusions et des rêves ? « Le grand Bacon, on l'appelle — je l'appelle le petit Bacon — dit que tout doit être fait par l'expérience. « Son premier principe est l'absence de foi. » Le premier principe de Blake était, au contraire, l'absence de foi en l'expérience. Nous ne pouvons, d'après lui, apprendre rien par la science. « Reynolds pense « que l'homme apprend tout ce qu'il sait. Je dis au contraire que « l'homme apporte avec lui, dans le monde tout ce qu'il a, ou qu'il

« peut avoir. » (*Notes sur les discours de J. Reynolds, Disc. VI.*)
L'étude des sciences, en nous attachant au monde visible, a plutôt un résultat mauvais : elle nous empêche de voir la vérité éternelle. Il a écrit ailleurs : « Étudiez la science jusqu'à en devenir aveugle ! » (*Notes manuscrites sur Swedenborg.*)

De même il ne peut y avoir aucune religion naturelle, aucun de ces credos demi-scientifiques et pleins de raison, comme l'était celui du *Vicaire Savoyard*. Les prétendus déistes, comme Voltaire ou Rousseau, sont des gredins ou des imbéciles. La religion naturelle n'est que le produit de l'expérience et de la raison, facteurs inexacts et incomplets. Comment leur résultat serait-il juste ? La religion doit expliquer le monde inconnu. Mais, dit Blake, « de même que per-
« sonne ne peut, par ses voyages dans des pays connus, découvrir
« des terres inconnues, de même, par les connaissances déjà acquises,
« l'homme ne peut en acquérir d'autres. » Il n'est pas besoin de longue démonstration pour se rendre compte de l'inexactitude d'un tel raisonnement, malgré sa logique apparente. Les lois du connu nous ouvrent au contraire de larges horizons sur l'inconnu, et Swedenborg l'avait bien mieux compris, lui qui avait commencé par l'étude complète de toutes les sciences et la connaissance de toutes les lois de l'univers visible pour arriver à l'étude de l'esprit humain et en dernier lieu à celle qui devait tout résumer et couronner : l'étude et la connaissance de Dieu, l'Esprit éternel. Mais Blake n'était pas un esprit scientifique comme lui, et ce n'était pas sur des données scientifiques ou des raisonnements qu'il eût jamais songé à bâtir sa religion.

Il ne songeait même pas à en faire le fondement de ses règles morales ou politiques. Toutes les sociétés existantes sont, d'après lui, fondées sur la raison. Toutes font des lois qui sont ou semblent logiques. Par conséquent, elles sont dans l'erreur. Chaque homme devrait avoir une loi d'après son propre caractère. « La même loi
« pour le lion et le bœuf, c'est l'oppression. » (*Proverbes de l'Enfer.*) Blake est pour la liberté, c'est-à-dire l'absence de lois, nous dirions l'anarchie. Quels peuvent être les résultats pratiques d'un tel manque d'organisation, ou par quels moyens doit-il être atteint ? De telles questions ne s'élèvent jamais dans son esprit. Elles appartiennent au monde de la réalité matérielle, et il n'a ni le pouvoir ni le désir de s'en occuper.

Ainsi il va de l'avant, se frayant son propre sentier, arrachant et

foulant aux pieds la texture même du monde, détruisant sans merci tout ce qu'ont bâti les générations des hommes, attaquant avec une énergie désespérée tout ce que son siècle avait de précieux et d'universellement approuvé. Il n'y avait rien d'étonnant à le voir considérer par ses contemporains comme un homme bizarre ou même comme un fou. Mais après les coups de marteau du destructeur, voici que vient l'œuvre de reconstruction. Il ne se borne pas à démolir. Sur les débris chaotiques qu'il a faits, il érige un système compliqué, parfois non moins chaotique, et ayant l'air bien étrange pour tous ceux qui n'y sont point préparés.

VIII

LE TRAVAIL DE CONSTRUCTION: IMAGINATION ET SYMBOLISME.

Si l'on supprime dans l'âme humaine les facultés de perception du monde extérieur et celles de raisonnement et de jugement, il ne restera plus que l'imagination, c'est-à-dire le pouvoir de créer des notions nouvelles, et la passion, c'est-à-dire, dans son sens le plus large, tout ce qui est plaisir ou douleur, amour ou haine ; puis, agissant sur ces deux premières facultés, la volonté ou puissance d'action. Ainsi, dans la vieille division des facultés de l'âme en intelligence, sensibilité et volonté, l'intelligence ne sera plus représentée que par l'imagination seule.

C'était là à peu près la psychologie de Blake. Pour lui, l'imagination est la seule source de connaissance. Quelquefois il l'appelle l'esprit de prophétie, d'autres fois le génie poétique, mais c'est toujours la même faculté. D'elle et par elle lui sont venues ses visions, sa façon de concevoir le monde, toutes ses doctrines philosophiques et religieuses. Il est évident qu'un système ayant une telle base échappe à la discussion. Pour un homme dont le seul critérium de la vérité est sa propre imagination, toute argumentation perd sa force et toutes les assertions sont possibles. La vérité, c'est ce qu'il voit ou plutôt ce qu'il imagine. Elle ne peut pas être démontrée ; elle ne peut être que sentie par un acte de foi. Blake avait le plus profond mépris pour tous ceux qui essayaient de prouver par des arguments la vérité de n'importe quelle religion. La seule marque caractéristique de la vérité, indiscutable, est sa perception immédiate comme telle par l'esprit, une espèce de vision intuitive et instinctive. Nous savons que quelque chose est vrai parce que notre esprit le sent, comme nous savons que quelque chose est chaud en le touchant. Ainsi, tout ce que l'on imaginera sera vrai, à condition qu'on le sente vrai. Et Blake sentait la vérité de tout ce qu'il imaginait.

Ces théories, quoique rarement exposées par lui en un corps de

doctrines, se trouvent à la base de tout son système de pensée. Ce sont les théories de tous les hommes de foi, des mystiques, des visionnaires et des occultistes. Pascal n'a-t-il pas défini la foi « Dieu sensible au cœur » ? On trouve ces doctrines complètement exposées, et d'une façon que Blake ne désavouerait point, dans les ouvrages de la plus grande théosophe contemporaine, Mrs. A. Besant. Pour elle, le génie qui voit au lieu de raisonner appartient au suprême Ego, et l'intuition vraie est sa faculté. Cette intuition est la connaissance profonde d'un objet, plus rapide que la vision physique. Elle voit avec certitude, sans hésitation et dépasse tout raisonnement. Mais elle est différente de l'image de nos désirs ou de nos passions ; elle vient dans le silence profond de la prière et de la contemplation. Ainsi l'âme peut entendre la voix de son Moi le plus élevé, qui est une émanation directe de Dieu et se tient en communication ininterrompue avec lui.

On ne voit pas clairement à travers l'œuvre de Blake si, comme Mrs. Besant ou les vieux sages hindous, il croyait que cette intuition vient du Moi le plus élevé de l'âme, du Manas supérieur, omniscient comme Dieu, ou s'il la considérait comme une vision de Dieu lui-même, quoique la première de ces opinions nous semble la plus probable. Quoi qu'il en soit, la conclusion pratique est la même. Il croyait en l'intuition, opposée à la raison, comme un animal croit en son instinct infailible. Pour un esprit ainsi organisé, il est impossible de voir ou d'entendre une vérité sans en être immédiatement convaincu. D'autre part, il serait aussi difficile de convaincre un incrédule par des arguments que de faire comprendre exactement les couleurs à un aveugle-né. Par suite, Blake n'expose pas ses théories pour convertir ceux qui ne les connaissent pas, mais pour persuader plus pleinement ceux qui sont gagnés à sa cause.

« Celui qui réplique à des paroles de doute éteint le flambeau de la
« connaissance. Une flaque d'eau ou le cri d'un grillon sont la seule
« réponse convenable au doute... Celui qui doute de ce qu'il voit ne
« croira jamais, quoi que vous puissiez faire. Si le soleil et la lune
« doutaient, ils s'éteindraient immédiatement ¹. »

1. He who replies to words of doubt
 Doth put the light of knowledge out.
 A puddle, or the cricket's cry
 Is to doubt a fit reply...
 He who doubts from what he sees

Ainsi le champ est ouvert à toutes sortes de théories, quelque étranges qu'elles puissent être. Mais, d'un autre côté, elles ne peuvent avoir pour nous, par cela même, qu'un intérêt de curiosité, sans nous amener, à moins que nous ne soyons des hommes de foi, un pas plus près de la solution des problèmes qu'elles prétendent résoudre. Nous ne pouvons les considérer que comme une œuvre d'art dont on admire la beauté ou l'ingéniosité, non comme un système philosophique à examiner et à prouver. Si nous lui accordons quelque croyance, ce ne peut être que par la foi intuitive de Blake. « Cela est vrai, parce que je sens qu'il doit en être ainsi. » Sa religion devient ainsi une simple révélation, une question de foi comme toutes les religions révélées. Encore celles-ci essayent-elles de donner des preuves de leur source divine ; si elles n'expliquent pas les mystères, elles en fondent l'autorité sur des faits, des miracles, des arguments. Blake nie les faits, méprise les miracles et ne croit point aux arguments. Plus encore que Swedenborg, qui souvent explique et raisonne, il n'a que des affirmations, dont ses visions sont la seule autorité. S'il y a d'autres révélations différentes de la sienne, il n'en tient aucun compte ; elles ne troublent point sa foi. Toutes sont vraies. La vérité n'est pas une. Ou si elle est une, elle peut apparaître sous diverses formes à des esprits divers. Toutes les visions des prophètes n'en sont que des expressions particulières, telles que leur imagination les a vues. Sondées jusqu'au fond, vues avec une double ou une triple vision, elles doivent nécessairement avoir le même sens. Toutes les contradictions ne sont que des apparences. Quelque jour, quand nous saurons davantage, quand la « douce science » régnera, à savoir l'art et le génie poétique, l'harmonie sortira du chaos. Seuls les systèmes fondés sur l'expérience et la raison s'opposent les uns aux autres dans des dissonances perpétuelles. Les changements constants dans les conclusions de la science humaine sont la preuve de sa fausseté. « La vérité a des limites, l'erreur n'en a point. » Et dans ce monde sans bornes de l'erreur, les philosophes et les savants continueront à discuter à jamais. Les artistes et les poètes seuls s'entendent toujours ; ils ne font point de la critique raisonnée ; ils ne discutent point sur la beauté, ils la sentent instinctivement, parce

Will never believe, do what you please ;
If the sun and moon should doubt,
They'd immediately go out.

(*Auguries of Innocence.*)

qu'ils ont foi en elle et la reconnaissent partout. Tel doit être aussi le critérium de la vérité. Les fameuses lignes de Keats auraient pu être écrites par Blake :

« La Vérité est la Beauté ; la Beauté est la Vérité. C'est là tout « ce que vous savez sur la terre, et tout ce que vous avez besoin de « savoir. »

On n'enseigne pas plus le vrai que le beau ; l'un et l'autre sont une perception intuitive de l'esprit, et la seule science, c'est l'art.

Or, la source de l'art, la faculté d'où nous vient tout ce qui est vrai, n'étant ni le monde extérieur ni la raison, ne peut être que l'imagination seule. C'est elle qui constitue cette intuition, qui est la vision directe de la vérité. Mais l'imagination, dans un esprit normal, exerce deux grandes fonctions : elle peut, d'un côté, rendre plus vivantes et interpréter pour nous les perceptions du monde extérieur ; d'un autre côté, elle peut produire des créations nouvelles, formées de rien. Dans l'esprit de Blake, la première de ces fonctions a donné naissance à son symbolisme philosophique, la seconde a créé sa mythologie et son nouvel univers.

SYMBOLISME.

Pour la plupart des poètes, la description d'un objet extérieur consiste à nous le montrer sous un jour nouveau, à lui donner une vie spéciale sans l'altérer, à nous aider, selon l'expression de Shelley, « à sentir ce que nous percevons et à concevoir ce que nous savons. » (*Défense de la Poésie.*) Pour Blake, le procédé est légèrement différent. Son esprit, voyant la création, ne l'éclaire pas d'une autre lumière, ne nous montre pas des détails inaperçus, n'en fait pas ressortir certains que nous remarquons moins. Il ne nous aide pas à nous faire une image nette et forte de ce qu'il voit. Au contraire, dans sa certitude intuitive que la création n'existe pas et est l'erreur, il en fait, pour ainsi dire, un verre transparent, derrière lequel se trouve la vérité. Les yeux de son esprit passent au travers et ne voient que ce qui est au delà. C'est là le pouvoir de double vision. « Je ne vois point la création extérieure ; pour moi, elle est embarrassée et non action ; c'est comme la boue à mes pieds, ne faisant pas partie de moi-même. » Et nous savons que ce qui ne fait pas partie de son esprit n'existe pas. Des exemples de cette double vision ont

choses nettement distinctes. Le corps, c'est la partie visible de l'âme, son expression pour nos sens extérieurs. Il n'y a pas dualité entre eux. La séparation de l'âme et du corps n'est pas le fait de se dépouiller d'un vieux vêtement qui peut être complètement détruit. C'est le fait pour l'âme de se débarrasser de sa partie visible ou mieux encore de cesser d'être visible. Le corps n'était pas seulement une espèce de prison où elle était enfermée et d'où elle s'enfuit ; c'était un produit d'elle-même, comme le cocon est le produit de la chenille, une émanation de l'âme créée par elle comme une sorte de végétation, indivisible d'elle, afin qu'elle pût être vue des autres corps, et aussi pour des raisons plus profondes que nous exposerons plus loin. Tous les objets matériels sont ainsi des corps créés par les âmes qu'ils montrent et cachent à la fois, et où elles semblent enfermées. Cette théorie, quoique se rapprochant de la métempsycose des anciens, en diffère donc sur certains points. Pour eux, les corps et les âmes existaient indépendamment les uns des autres, et l'âme humaine passait dans des corps d'animaux ou de plantes, suivant ses tendances dans la vie. Mais ni l'animal ni la plante n'étaient partie intégrante d'elle-même. Pour Blake, comme pour les vieux Indiens, l'âme non seulement détermine le corps dans lequel elle entrera, mais elle le crée, vivant peut-être ainsi des vies successives. Il ne dit pas clairement comment s'opère cette création ; il lui arrive même parfois d'employer les expressions ordinaires et de parler d'une âme emprisonnée dans son corps d'argile, de même qu'il a dessiné la séparation ou la réunion des deux, mais il ne perdait jamais de vue sa conception essentielle des corps, parties visibles des esprits.

En conséquence, nous sommes de toutes parts entourés d'esprits. Nous n'en voyons que la partie visible, et nous nous en contentons, parce que nous sommes des hommes de simple vision, vivant dans le monde de la matière qui est l'erreur. Les grands poètes seuls voient la partie invisible. C'est pour cela qu'ils créent des métaphores, donnent une âme aux choses matérielles, les font penser et sentir comme des hommes. Effet de leur imagination ! disons-nous. Expression et vision exacte de la réalité ! répondrait Blake. Mais les poètes eux-mêmes ne nient pas l'existence indépendante de l'objet matériel. Blake la nie. Pour lui, la métaphore n'est pas une fiction poétique, elle est la vérité. Eût-il été un ancien, il aurait cru aux chevaux de Phœbus et aux doigts de roses de l'Aurore. Il aurait composé son

credo de toutes les allégories des poètes. Il essaie, il est vrai, de faire une distinction entre les allégories et ses propres visions. « La fable ou l'allégorie, dit-il, est une espèce de poésie très distincte et « inférieure. La Vision ou l'Imagination, c'est la représentation de ce « qui existe en réalité et d'une façon immuable. La Fable ou allégorie « est trouvée par les filles de la Mémoire. L'Imagination est entourée « des filles de l'Inspiration. Les Grecs représentent Chronos ou le « Temps comme un vieillard très âgé. C'est une fable ; mais la réelle « Vision du Temps est une jeunesse éternelle. » Il n'est pas cependant sans accorder le pouvoir de Vision aux poètes qui l'ont précédé. « La Fable ou l'allégorie existe rarement sans quelque « Vision. Le Progrès du Pèlerin en est rempli. De même les poètes « grecs. Mais l'Allégorie et la Vision devraient être reconnues « comme deux choses distinctes et recevoir des noms distincts ¹. » Débarrassée de tout ce qui ne la constitue pas essentiellement, la différence entre allégorie et vision semble, en réalité, assez faible. Elle se trouve dans le génie plus ou moins grand de son créateur, et surtout dans sa spontanéité. Lorsque la métaphore vient lentement à force de pensée, de comparaisons et de labeur, c'est une allégorie ; lorsqu'elle se présente à l'esprit comme un éclair, c'est une vision, et une forme de révélation. En cette dernière, tous les grands poètes ont cru. « Les anciens n'étaient pas des imposteurs lorsqu'ils affirmaient leur foi en la Vision et la Révélation. Platon parlait sérieusement. Milton parlait sérieusement. Ils croyaient que Dieu visitait « l'Homme réellement et en vérité ². »

Ses visions ou révélations ne semblent donc être qu'une généralisation et une sorte de concrétisation de symboles. Il fait une métaphore sur chaque objet visible, place la colère derrière les yeux du tigre, la dureté de cœur derrière un caillou, l'amour conjugal derrière le myrte, le désir infini derrière la fleur du tournesol. Puis chacun de ces objets devient le symbole de la chose invisible. La plupart des créateurs de symboles ne vont pas plus loin et s'arrêtent au seuil de l'absurde. Blake va de l'avant sans crainte. Il nie l'existence du symbole et affirme celle de la chose abstraite symbolisée. Il n'y a plus de tournesol, plus de myrte, plus de caillou, plus d'yeux de tigre : il n'existe que des hommes courroucés ou égoïstes, liés

1. *Catalogue descriptif.*

2. *Catalogue descriptif.*

par les vœux du mariage ou consumés de désirs éternels. Son autorité pour de telles affirmations est sa vision seule. Ainsi le prêtre de la Messe de Bolsenna vit le sang du Christ sur les espèces consacrées ; ainsi bien des saints ont vu le Christ lui-même sur l'autel de la communion. Les affirmations de Blake sont aussi hardies que la théorie de la transsubstantiation. Après les paroles rituelles, le pain et le vin n'existent plus ; il n'y a que le Sauveur. Blake dirait : « Pain et vin ne furent jamais là que comme des apparences trompeuses. « Ça été de toute éternité le corps du Seigneur ! » Cette destruction totale du symbole est acceptée dans le mystère central de la foi catholique. Elle est l'essence de la théorie des Sacrements de l'Église, de cette doctrine que « les phénomènes matériels sont à la fois l'image et l'instrument de choses réelles invisibles ». (Newman, *Apologia*.) Mais que serait-ce si cette conception était poussée encore plus loin ? Quand la fumée de l'encens s'élève de l'autel, symbolisant les prières de l'assistance, le prêtre dit : « *Dirigatur, Domine, oratio mea sicut incensum in conspectu tuo* », et par conséquent lui-même admet l'existence de l'encens. Blake dirait : Il n'y a point d'encens ; je ne vois qu'une échelle où montent les anges, chargés de nos prières, vers le trône de Dieu. Et pour les incrédules, qui ne verraient point, il n'aurait que de la pitié.

Ces symboles bien connus aident à comprendre la conception que Blake se faisait du monde visible. On n'a qu'à appliquer le même procédé à toutes choses. Le monde matériel n'est rien de lui-même ; ce n'est qu'un symbole de l'univers invisible, quelque chose qui nous est montré afin que nous puissions connaître l'existence de ce que nous ne pouvons pas voir. La terre, le ciel, le soleil sont des symboles, parties et expressions visibles et trompeuses comme un mirage de quelque esprit éternel. Les arbres, les animaux, bien plus, les hommes eux-mêmes ne sont que des symboles. L'histoire est un symbole ; les révolutions symbolisent quelque grand changement qui arrive en substance dans le monde invisible. La révolution d'Amérique, par exemple, n'était que l'expression de la révolte des anges de la liberté contre les puissances de la tyrannie dans l'univers éternel. L'Amérique elle-même n'est qu'un symbole ; c'est cette partie de l'esprit humain que les lois des tyrans n'ont point encore subjuguée et enchaînée. Blake est un symbole, une simple forme transitoire de l'esprit de prophétie ; sa femme est un symbole de la joie intérieure de cet esprit et de ses plus douces émotions. Ainsi

nous marchons à travers notre petite vie, inconscients, sans nous douter que nous ne sommes que de simples images, des métaphores mouvantes, symboles et expressions des acteurs éternels placés hors des temps et de l'espace et vivants seuls d'une vie réelle.

Dans cette théorie aussi, Blake fait un pas de plus que ses prédécesseurs. Il connaissait sans doute les théories de la science médiévale, qui associait indissolublement l'esprit et la matière, faisait de celle-ci la conséquence de celui-là, et de tous deux l'émanation de la divinité. Il les avait au moins lues dans la *Divine Comédie*. « Les
« êtres qui ne meurent pas, comme ceux qui sont sujets à la mort,
« tous procèdent de la Pensée suprême, source de tout Amour. Cette
« Lumière vivante, procédant uniquement d'elle-même, descend
« graduellement jusqu'aux neuf sphères qui la réfléchissent... puis
« elle descend d'une sphère à l'autre, jusqu'aux puissances les plus
« petites, produisant à ce point des créatures dont la vie est de
« courte durée. Je désigne ainsi les êtres venant de l'influence du
« ciel, soit nés de la génération, soit autrement produits. Or, la
« matière et sa cause immédiate participent plus ou moins à la
« splendeur de la Suprême Pensée. » (*Paradis*, XIII.)

Cette idée d'un lien unissant tous les êtres de l'univers, visibles ou invisibles, avait imprégné l'esprit tout entier du moyen âge, créé la doctrine de l'influence des astres sur la destinée humaine, suggéré entre les anges et les planètes le parallélisme remarquable qui a donné sa forme à la carte du Paradis de Dante ; et elle était à la racine de la plupart des dogmes des sciences occultes

De l'idée de lien indissoluble à celle de symbole et de chose signifiée, il n'y a qu'un pas. L'idéalisme philosophique aide à le franchir. Le monde visible n'existe pas ; cependant nous le voyons. Il ne peut donc être qu'une métaphore, et le lien du visible à l'invisible, c'est celui de la métaphore à la chose abstraite. Cette théorie du symbolisme du monde n'a peut-être jamais été exprimée plus clairement et plus fortement que par Swedenborg. Non seulement il reconnaît l'unité du courant de vie qui circule sans cesse du monde spirituel au monde matériel, mais il est très net sur les rapports étroits qu'il y a entre eux :

« La totalité du monde naturel correspond au monde spirituel,
« non seulement en général, mais aussi en particulier. Tout ce qui
« existe par conséquent dans le monde naturel existe d'après le
« spirituel, et s'appelle son correspondant. On doit savoir que le

« monde naturel existe d'après le spirituel, comme un effet existe
« d'après sa cause efficiente. » (*Le Ciel et l'Enfer*, § 89.) Ainsi la
structure de l'homme est un correspondant de celle du ciel ; celle du
monde visible tout entier (un macrocosme) correspond à celle de
l'homme. Dans chaque homme, il y a juste autant de divisions que
dans le ciel ; dans le corps, les mêmes divisions que dans l'esprit.
Ces divisions et correspondances sont même poussées jusqu'aux
détails les plus minutieux : « Ainsi, par la tête est signifiée l'intel-
« ligence, par la poitrine la charité, par le bassin l'amour conjugal,
« par les bras et les mains le pouvoir de la vérité, par les pieds ce
« qui est naturel, par les yeux le jugement, par les narines la per-
« ception, par les oreilles l'obéissance, par les reins la purification
« de la vérité, et ainsi de suite. » Tout est une correspondance, « les
« animaux, les plantes, les minéraux, le soleil, la lune, les étoiles,
« les nuages, le brouillard, la pluie, la lumière et l'ombre, les
« saisons, les parties du jour ; en un mot, toutes les choses qui
« existent dans la nature, depuis les plus grandes jusqu'aux plus
« petites, sont des correspondances. La raison de ce fait, c'est que
« le monde naturel et tout ce qu'il contient existent et subsistent par
« le monde spirituel, et ces deux mondes par le divin. » (*Le Ciel et
l'Enfer*, § 106.)

Pour arriver à la conception de Blake, il n'y a plus qu'à démas-
quer la correspondance, supprimer le monde naturel qui est le sym-
bole, et avoir la vision directe du monde spirituel, même si une
triple ou quadruple vision ne va pas jusqu'au monde divin lui-même.
Cette conception des corps, n'existant que comme symboles des
âmes, tout étrange qu'elle puisse paraître, tient encore une place
importante dans la philosophie et la théologie anglaises ; et elle est
soutenue par des hommes qui feraient peu de cas de Blake et de ses
théories. Ne trouve-t-on pas, par exemple, dans un ouvrage récent,
l'affirmation suivante, à propos des parents d'un enfant mort, qui ne
désireraient le retrouver dans l'autre monde ni stéréotypé sous sa
forme d'enfant, ni grandi et devenu méconnaissable pour eux : « Ce
« qui les attache à lui est quelque chose de plus profond. L'or-
« ganisme physique de l'enfant n'était que le symbole qui exprimait
« la signification supérieure de sa personnalité, juste comme, d'après
« les taches de peinture sur une toile, qui vues d'un certain
« point ne sont que des taches, nous pouvons, en nous plaçant
« à un autre point, discerner la signification et l'expression

« supérieures qu'elles symbolisent. » (Haldane, *Le sentier de la Réalité.*)

C'était toujours de cet autre point de vue que Blake regardait le monde des corps et de la matière. Par suite, tout ce qui apparaissait dans l'univers visible exprimait quelque chose de plus profond dans l'invisible, et par suite aussi, il ne pouvait y avoir rien d'insignifiant.

« Ce qui, pour les autres, semble une bagatelle, me remplit de « sourires ou de larmes ¹. »

La mouche qui voltige autour de nous, étant un homme qui s'amuse, ne devra pas être tuée d'une main irréfléchie et avec un cœur léger. Il ne faudra point fouler aux pieds l'humble ver, car c'est un enfant nouveau-né :

La chenille sur la feuille Te rappelle les douleurs de ta mère ². »

De là son immense pitié pour tous les êtres sans force :

Es-tu un ver, image de la faiblesse ? n'es-tu qu'un ver ?

Je te vois, comme un enfant, enveloppé dans la feuille du muguet !

Ah ! ne pleure pas, petite voix ; tu ne peux pas parler, mais tu peux pleurer.

Est-ce là un ver ? Je te vois gisant, faible, nu, en pleurs,

Et personne pour te répondre, personne pour te choyer avec des sourires
[maternels ³ !

De là aussi son indignation contre toutes les souffrances infligées aux plus humbles de ces créatures muettes :

Un rouge-gorge dans une cage

Remplit le ciel de colère ;

Un pigeonnier rempli de colombes et de pigeons

Fait tressaillir toutes les régions de l'enfer.

Un chien mourant de faim à la porte de son maître

1. What to others a trifle appears
 Fills me full of smiles or tears.

(To Mr. Butts.)

2. The caterpillar on the leaf
 Reminds thee of thy mother's grief.

(Gates of Paradise.)

3. Art thou a worm, image of weakness ? art thou but a worm ?
 I see thee, like an infant, wrapped in the lily leaf.
 Ah ! weep not, little voice ; thou canst not speak but thou canst weep !
 Is this a worm ? I see thee lie helpless and naked, weeping,
 And none to answer, none to cherish thee with mother's smiles.

(The Book of Thel)

Prédit la ruine de la nation.
Un cheval maltraité sur la route
Demande au ciel du sang humain,
Chaque cri du lièvre que l'on poursuit
Déchire une fibre du cerveau de l'homme ;
Une alouette à l'aile blessée
Fait cesser le chant d'un chérubin ¹.

Si, derrière ces symboles de vie animale, il y a une telle profondeur du ciel souffrant avec eux, que ne sera-ce pas lorsque la souffrance sera infligée à des hommes ? Si l'Éternité est intimement liée au pauvre rouge-gorge, au roitelet ou au ver de terre, combien plus à l'homme, tout symbole qu'il est ! Blake était pénétré des paroles évangéliques : « Est-ce qu'on ne vend pas deux passereaux pour un « liard ? Cependant l'un d'eux ne tombera pas sur le sol sans le « consentement de votre Père. Mais les cheveux de votre tête sont « comptés. Ne craignez donc point. Ne valez-vous pas plus que « bien des passereaux ? » (Matthieu, x, 29.) Pour lui, la douleur humaine, comme celle des animaux, et plus encore, produit dans le ciel des répercussions infinies.

Car une larme est une chose intellectuelle,
Et un soupir est l'épée d'un Ange-Roi,
Et l'amer gémissement des douleurs d'un martyr
Est une flèche partie de l'arc du Tout-Puissant ⁹.

Toute injustice envers les hommes est chargée de conséquences terribles dans le monde invisible :

1. A Robin Redbreast in a Cage
 Puts all Heaven in a rage.
 A dove-house fill'd with Doves and Pigeons
 Shudders Hell through all its regions...
 A Dog starv'd at his Master's gate
 Predicts the ruin of the State.
 A Horse misused upon the road
 Calls to Heaven for Human blood.
 Each outcry of the hunted Hare
 A fibre from the Brain does tear.
 A Skylark wounded in the wing ;
 A Cherubim does cease to sing.
- (*Auguries of Innocence.*)
2. For a Tear is an Intellectual thing ;
 And a Sigh is the Sword of an Angel King ;
 And the bitter groan of a Martyr's woe
 Is an Arrow from the Almighty's Bow.
- (*Jerusalem. To the Deists.*)

A ses imprécations, le soleil s'abaissa,
Et le ciel fronça les sourcils ¹.

Mais il dit aussi en parlant de lui-même :

Quand j'eus prononcé mon défi,
Le soleil s'arrêta tremblant dans le ciel.
La lune qui luisait bien loin, au-dessous,
Fut frappée de la lèpre et blanchit comme la neige.
... et le soleil était brûlant
A cause des arcs de mon esprit et des flèches de ma pensée ².

Ainsi, dans la nature il voyait toujours Dieu, et à travers le temps il sentait l'éternité. Il réalisait pour lui-même l'idéal qu'il prêchait :

Voir un monde dans un grain de sable
Et le ciel dans une fleur inculte,
Enfermer l'infini dans la paume de la main
Et l'éternité en une heure ³.

Non seulement l'invisible se manifestait à lui à travers les symboles du visible ; mais encore il avait des révélations directes : ses visions, les créations de son imagination poétique, choses qu'il considérait comme plus réelles que le monde des perceptions. Il y avait donc deux sources qui donnaient naissance à son univers : ses visions créées de rien, et ce qu'il voyait à travers le monde visible. Les deux courants sont intimement mêlés, et il est souvent difficile de les distinguer. D'ailleurs le plus souvent, ils donnent un même produit : l'univers inconnu, créé par lui de toutes pièces, qu'il nous

1. At his curse, the sun went down,
 And the heavens gave a frown.

(Rossetti, MS. n° 5.)
2. When I had my Defiance given,
 The Sun stood trembling in Heaven ;
 The Moon, that glow'd remote below.
 Became leprous and white as snow ;
 ... and the Sun was hot
 With the bows of my Mind and the Arrows of Thought.

(To Mr. Butts, Nov. 22^d 1802.)
3. To see a World in a Grain of Sand,
 And a Heaven in a Wild Flower,
 Hold Infinity in the palm of your hand,
 And Eternity in an hour.

(Auguries of Innocence.)

reste à examiner et qui est le résultat de ses visions. Et c'est un monde bien étrange en vérité, affranchi de toutes les lois de l'univers matériel, énigme constante pour notre esprit, cependant vivant et animé, passionné et chaotique, plein de révolutions, de guerres, de triomphes et de défaites, de désespoir, de mort, et de vie éternelle. Bien petit univers, ne dépassant pas le cerveau humain, non élargi par les calculs de la science : la terre, juste le cercle plat borné par l'horizon de nos yeux, le ciel, une voûte bleue tout près de nous, — il la toucha un jour de son bâton, — l'espace infini des étoiles, un vide. Et pourtant univers infini, dépassant le temps et l'espace, ou plutôt vivant au-dessus d'eux dans l'éternité, où rien n'est localisé, où tout remplit l'immensité, où des formes géantes d'esprits se meuvent dans des régions sans limites ; univers qu'aucune géométrie ne peut définir ni aucune barrière entourer, univers de l'esprit de l'homme, de l'Esprit éternel, sans âge, à jamais vieux et jeune, comme Dieu. De ce monde, inconnu et familier à la fois, sortent ses créations. Même lorsqu'il en décrit les symboles visibles, elles seules sont importantes. Par elles, il forme une mythologie complète, ayant son conseil des dieux, ses guerres épiques, ses vainqueurs et ses vaincus, ses cieus et ses enfers, ses puissances de lumière et ses démons obscurs, — le royaume compliqué et éternellement orageux d' « une tempête sous un crâne ».

C'est avec ces acteurs que nous devons maintenant faire connaissance, afin d'apprendre ce qu'il voyait, après avoir compris comment il l'avait vu.

IX

SON UNIVERS. — LA CRÉATION DU MONDE : SPECTRES ET ÉMANATIONS.
LA CHUTE ET LA RÉGÉNÉRATION DE L'HOMME.

Nous voici transportés dans le monde invisible, qui existait avant celui de nos sens, qui existera à jamais, le seul qui existe vraiment, sans que nous le sachions, et dont nous ne voyons que les ombres, projetées dans le temps et l'espace, ombres que nous prenons pour la substance elle-même. Ce monde est organisé comme le nôtre ; il a ses cercles, sa cosmographie, sa hiérarchie de puissances. Blake, comme les visionnaires ou les gnostiques, aurait pu en donner une description complète. Peut-être le fit-il. Mais, dans ce qui reste de ses livres prophétiques, la description n'est que fragmentaire, « un peu par ici, un peu par là. » Ce n'est qu'en réunissant les fragments, en les comparant, en les interprétant et en les expliquant les uns par les autres, que l'on peut arriver à une idée définie de ses conceptions de cet univers et de ses habitants. Même alors, la description n'est pas complète. Il y a bien des lacunes, bien des points d'interrogation, bien des contradictions et bien des interprétations douteuses.

En même temps, on trouve çà et là des réminiscences des gnostiques, des cabalistes, de Bœhme, de Swedenborg. Mais ce ne sont que des réminiscences, et même parfois de simples coïncidences, jamais des copies. Les visions et les conceptions de Blake, quoique fondées et bâties sur de vieux éléments, sortaient de son esprit avec une marque personnelle indiscutable. Il n'avait pas lu les gnostiques, mais n'était pas loin d'être un gnostique lui-même, et, comme eux, il s'était nourri des prophètes hébreux et de l'Apocalypse. Il connaissait les théories cabalistes, et en avait adopté certaines, sans qu'on en trouve des traces bien profondes dans son œuvre. Il était grand admirateur de Bœhme, et il lui a pris beaucoup. Quant à Swedenborg, après l'avoir minutieusement étudié et longtemps admiré, il

changea peu à peu d'opinion sur son compte et se figura aller bien plus avant que lui dans sa connaissance de l'invisible. Nous verrons d'ailleurs plus loin combien il doit à chacun de ses prédécesseurs et comment il a refaçoné leur pensée et rebâti leur univers.

Mais son monde n'est une imitation ni de celui de Swedenborg avec ses régions divisées à l'infini pour correspondre aux divisions du corps humain, ni de celui de Dante avec ses cercles concentriques. Ce n'est pas non plus l'univers de la Cabale avec ses sphères et ses Sephiroth, ni le système d'Eons des gnostiques, avec leurs émanations successives de mondes depuis le Mystère suprême, avec leurs Archons, leurs Liturges, leurs Anges et toute la hiérarchie d'un royaume organisé.

L'univers de Blake est hors de l'espace et n'a point de forme. Il n'a pas de centre d'où dérive toute vie, pas de Premier Mystère, pas de *Primum Mobile*. On pourrait presque dire qu'il n'a pas de Dieu. C'est à peine si on y trouve l'indication d'un pouvoir suprême. Il y a quelque part les êtres qu'il appelle les Éternels, qui semblent gouverner l'univers, mais dont l'action, comme celle des anciens dieux classiques, semble bien limitée. C'est devant leur assemblée que discutent les esprits :

Mais Palamabron convoqua une grande assemblée solennelle,
Et on demanda pourquoi, dans une grande assemblée solennelle,
L'innocent devait être condamné pour le coupable. Et un Éternel se leva
... Et il parla et confirma sa parole par un serment retentissant ¹.

C'est devant ces Éternels que Milton offre de retourner dans le monde pour enseigner de nouveau à l'humanité les mystères de l'univers invisible. Et, à la fin des temps, il y a une fête de ces mêmes Éternels accueillant au milieu d'eux l'Homme régénéré :

Et l'Homme éternel
S'assit plein de joie au festin, et le vin de l'Éternité
Fut distribué par les flammes de Luvah tout le jour et toute la nuit,
Et bien des hommes éternels vinrent au festin doré ².

1. But Palamabron call'd down a great solemn Assembly,
And it was enquired why, in a great solemn Assembly
The innocent should be condemned for the guilty. Then an Eternal rose
Saying..., etc.

So spoke the Eternal, and confirmed it with a thunderous oath.
(Milton, pp. 6 and 7.)

2. And the Eternal Man
Sat at the feast rejoicing, and the wine of Eternity

... Ils embrassèrent l'homme, né de nouveau ;
L'appelant Frère, image du Père éternel ¹.

Quant à ce Père éternel, qui pourrait être le Dieu suprême, on ne le trouve nulle part. Son image se reflète sur le visage de chacun de nous, mais nous ne savons rien de plus. Il n'agit point, ne parle point dans les poèmes de Blake, et il est impossible de dire si le Dieu de son enfance, celui des premiers *Chants d'Innocence*, est ce Père, ou simplement l'un des Éternels, marchant au milieu de l'humanité. Comme le grand Prabrahm, le Premier Mystère ou l'Ineffable, il est sans doute perdu dans quelque région inconnaissable, hors de la portée même de l'Esprit éternel des hommes et des dieux.

Les Éternels eux-mêmes sont bien loin, spectateurs plutôt qu'acteurs dans la vie des hommes, comme les Immortels d'Homère dans leurs palais de l'Olympe, alors qu'il leur était interdit de prendre part à la lutte des Troyens et des Grecs. Ils envoient leurs messagers, les prophètes et les poètes, et Blake les invoque avant d'enseigner au monde sa vérité :

Éternels, j'entends votre appel avec joie.
Ditez des paroles aux ailes rapides, et ne craignez point
De déployer vos sombres visions de tourments ².

Ils sont nombreux, et cependant vivent comme un seul ; le même esprit circule en eux ; ils sont la Famille éternelle, ont conscience d'être une unité parfaite et composent une Éternité indivisible. En deux passages, nous trouvons leurs noms, ou plutôt les noms de sept d'entre eux, « les Sept Yeux de Dieu, les Sept Lampes du Tout-Puis-sant, qui sont l'un dans l'autre ». (*Vala*, I, 407.) — Ce sont : Lucifer, l'ange de la lumière ; Molech, l'ancien dieu des sacrifices ; Elohim,

Was served round by the flames of Luvah, all day and all night,
And many Eternal Man sat at the golden feast.

(*Vala*, IX, 612.)

1. They embraced the new-born man,
Calling him brother, image of the Eternal Father.

(*Vala*, IX, 638.)

2. Eternals, I hear your call gladly ;
Dictate your winged words, and fear not
To unfold your dark visions of torment.

(*Urizen*, Prélude.)

le créateur d'Adam ; Shaddai l'irrité ; Pahad qui fut épouvanté ; Jehovah le lépreux, dieu du matérialisme et des lois jalouses ; enfin Jésus qui sauva l'homme. Et ici nous pouvons déjà reconnaître cinq des noms de Dieu d'après la Cabale : Jehovah le mystérieux ; Elohim, celui qui punit et qui est aussi Pechad ou la crainte ; Sadai le tout-puissant, présidant à l'accroissement et au déclin de toutes choses ; et Molech qui a donné aux hommes l'intelligence et la science.

L'homme était à l'origine un de ceux-là et ne s'en distinguait point. Il avait le même pouvoir, était éternel et infini, remplissait l'univers sans bornes. Son essence était divine comme la leur, et ce n'était point les diminuer que de les appeler des hommes.

« Tu es homme ; Dieu n'est pas plus. » (*Évangile Éternel*.) En fait, ils étaient des hommes : l'Homme essentiel et universel ; non pas semblable aux hommes qui composent notre pauvre humanité, mais cet esprit élémentaire et unique, l'essence même de la qualité d'homme, qui fait que nous nous reconnaissons tous comme des êtres de la même espèce. Cette essence unique n'est pas seulement divine ; elle est un dieu, peut-être même Dieu en personne, la « Divine Humanité ». Ainsi Dieu est abaissé jusqu'au niveau de l'esprit de l'homme, ou l'esprit de l'homme est divinisé et élevé jusqu'à Dieu. Blake avait écrit dans sa jeunesse :

Et il n'est pas possible à la pensée
De connaître quelqu'un de plus grand qu'elle-même ¹.

Or il connaissait Dieu, et par conséquent considérait sa pensée, et, par suite, l'essence de l'humanité tout entière, comme égale à Dieu lui-même.

Cette essence de l'humanité, égale à Dieu et origine de l'homme, n'est pas Adam. C'est plutôt l'homme pré-adamique des Cabalistes, l'Adam-Kadmon d'avant la création, dormant depuis l'éternité dans le sein de Dieu et étant divin lui-même. Il était hors du temps et de l'espace, et par suite n'était soumis à aucune des lois physiques de notre monde. Il était partout à la fois, concentrant l'univers en lui, ne faisant qu'un avec le grand Tout. Étant Tout, il n'avait aucun besoin, aucun

1.

Nor is it possible to Thought
A greater than itself to know.
(*Songs of Experience — A little boy lost.*)

désir ; on peut à peine dire qu'il vivait, au sens où nous employons ce mot. Il durait. Il n'y avait point de monde matériel pour arrêter son expansion infinie, pas de loi morale qui vînt se placer en travers de son chemin et lui dire : « Tu ne feras point ceci. » Il n'avait rien à apprendre, et vivait dans la contemplation de soi-même. Il était comme une des pensées de Dieu, inséparable de lui. Ce n'était même pas la goutte d'eau dans l'Océan ; c'était plutôt comme une de ces myriades de forces qui agissent sur chacune de ses gouttes, qui circulent à travers sa masse en torrents incessants de vie, qui ne sont rien qu'en lui et par lui, mais qui sont tout avec lui.

C'était là l'état de félicité primitive, le paradis céleste, bien supérieur à notre pauvre Éden. C'était le Nirvâna avant le monde, la communion parfaite avec Dieu, la participation à tous les attributs de la divinité.

La terre n'existait point, ni les globes d'attraction.

La volonté de l'Immortel étendait

Ou contractait ses sens infiniment flexibles.

Il n'y avait point de mort, mais la vie éternelle jaillissait ¹.

Y avait-il des myriades d'hommes, d'éternels, ou bien un seul ? Peu importait. Le nombre est une chose du temps et de l'espace. D'ailleurs la sensation d'une unité indivisible circulait à travers tous, et ils étaient un. De même, il importe peu de compter le nombre des cellules individuelles qui composent le corps d'un homme. Aucune d'elles n'a conscience de son individualité ; toutes participent à la conscience totale de notre existence et toutes ne forment qu'un en nous.

Mais s'il arrivait à l'une de ces cellules de prendre conscience d'elle-même, de se dire : « J'existe, indépendamment du corps tout entier », cette pensée serait un commencement de création particulière, la formation d'une personnalité, la première chute de l'unité de l'homme. N'est-ce pas d'ailleurs quelque chose d'analogue qui doit se passer lorsque l'être nouvellement conçu commence vaguement à vivre d'une vie consciente dans le sein même de sa mère ? De

1. Earth was not, nor globes of attraction.
The will of the Immortal expanded
Or contracted his all-flexible senses.
Death was not, but eternal life sprung.

(Urizen, II, 1.)

la même façon vint la première chute de l'Éternité, la première séparation de quelque chose se détachant du Divin Tout, le phénomène de la création, qui n'a été au fond qu'une division. Une des pensées de Dieu devint distincte de lui-même, ainsi qu'il est écrit dans l'Évangile de saint Jean ; cette Pensée devint le Verbe ; elle avait été avec Lui dès le commencement, et avant le commencement, et elle avait été Dieu : *Et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*. Et le Verbe devint le *Fiat*, et il eut sa répercussion dans l'Éternité ; l'univers créé en fut l'émanation.

Blake ne dit pas autre chose, quoiqu'il le dise d'une façon différente. Il y eut un esprit qui se détacha de l'Éternité, qui s'isola de cette Unité infinie qu'était l'Esprit de l'Homme universel, un avec Tout ; qui devint une personnalité différente des Éternels multiples en un. S'en détachant, il créa une espèce de vide abstrait entre eux et lui ; il se déchira d'eux, diminuant à la fois et lui-même, et l'Éternel infini.

Voilà qu'une ombre horrible s'est élevée
Dans l'Éternité, inconnue, inféconde,
Concentrée en elle-même, repoussant tout. Quel démon
A formé cet abîme abominable,
Ce vide qui fait frissonner l'âme ? Quelqu'un dit :
« C'est Urizen. » Mais, inconnue, abstraite,
Secrète, repliée sur elle même, cette puissance sombre se cachait.
... Sombre ! tournoyant dans une activité silencieuse,
Invisible dans la torture de ses passions,
Une activité inconnue et horrible,
Une ombre perdue dans sa propre contemplation,
Occupée à d'énormes labeurs !
Mais les Éternels contemplèrent ses vastes forêts ;
Il resta gisant, siècles après siècles, enfermé, inconnu,
Replié sur lui-même, fermé dans l'abîme ¹.

1. Lo ! a shadow of horror is risen
In Eternity ; Unknown, unprolific,
Self-closed, all-repelling ; what Demon
Hath formed this abominable void,
This soul-shuddering vacuum ? Some said :
« It is Urizen ». But unknown, abstracted,
Brooding secret, the dark power hid.
.
.
.
Dark, revolving in silent activity,
Unseen in tormenting passions,
An activity unknown and horrible,
A self-contemplating shadow

Ainsi commença à exister Urizen, le premier-né de l'Éternité, qui joue un si grand rôle dans l'œuvre de Blake. Nous aurons à l'étudier sous bien des formes, mais il n'est maintenant pour nous que la première personnalité consciente, toujours immatérielle, la première Création cependant, le premier Moi distinct du grand Tout, l'Ancien des Jours.

Cette première existence d'une personnalité est grosse de conséquences. Il y a maintenant en effet deux êtres séparés : l'Éternité et Urizen. Mais la naissance d'Urizen a marqué dans l'Éternité un moment défini. Il y a donc maintenant aussi une date, un commencement de quelque chose. Et, de même que, dans la Bible, le premier grand acte de la création marque le premier jour, de même la séparation de la première personnalité d'avec le grand Pan marque le commencement du temps. Le Temps est né, par le simple fait de la naissance d'une Volonté particulière. Son nom est Los, dans le grand système mythique de Blake. Dorénavant, toute l'histoire d'Urizen n'appartiendra plus à l'Éternité, mais au Temps. Ce sera par conséquent la fonction de Los de séparer des Éternels cette personnalité nouvellement née. Los deviendra le forgeron qui enchaînera Urizen dans la chaîne des Jours et des Années.

Et Los, tout autour du globe obscur d'Urizen
Surveillait pour les Éternels, afin de confiner
Seule cette sombre séparation...
... Et Los forma des filets et des engins,
Et à travers les mailles, tout autour,
Il surveilla, frissonnant, dans la crainte,
Les changements sombres d'Urizen, et il fixa chaque changement
Par des écrous de fer et de cuivre ¹.

In enormous labours occupied !
... But Eternals beheld his vast forests ;
Ages on ages he lay, closed, unknown,
Brooding, shut in the deep.

(*Urizen*, Book I, st. 1 and 4.)

1. And Los, round the dark globe of Urizen
Kept watch for Eternals to confine
This obscure separation alone.

(*Urizen*, III, 8.)

And Los formed nets and gins,
And through the nets round about,
He watched in shuddering fear
The dark changes, and bound every change
With rivets of iron and brass

(*Urizen*, IV, 5.)

Urizen changeait en effet, et chaque changement ne devait plus être éternel, mais devait marquer une période et être fixé dans le Temps. C'est qu'Urizen lui-même, comme les Éternels, n'est qu'une agrégation de myriades d'éléments, vivant dans la conscience générale de son unité. Ces éléments pourront s'organiser autrement, se diviser, se séparer de lui à son exemple ; et cela constituera tous les changements que doit fixer le temps par ses divisions, les écrous de cuivre et de fer. De même, Dieu divisa la lumière des ténèbres, dit la Genèse, et le soir et le matin furent le premier jour. Mais le récit de la Genèse n'est qu'un symbole ; il marque pour Blake le fait qu'Urizen se déchira de l'éternité et que le Temps commença. C'est en partie à cause de ce symbole qu'Urizen sera appelé plus tard le Prince de la Lumière et que le nom de Los n'est que celui du soleil (son anagramme *Sol*).

A partir de ce moment, les sept jours de la création continuent, symbolisés dans le récit majestueux de la Bible et dans le développement encore plus majestueux de la création de la terre et de la vie, tel que les sciences géologiques commencent à nous le dévoiler. Ce qui se passait en réalité dans le monde invisible, c'était la création progressive d'Urizen. Il se développait, période par période, comme quelque animal monstrueux dans les convulsions d'une gestation pénible et d'un enfantement chaotique. D'abord ce n'était qu'un globe sombre de flammes invisibles, les flammes de la vie, tantôt sphérique parce qu'il était concentré sur lui-même, tantôt semblable à un cœur parce que la vie palpitait en lui, tantôt à des flancs immenses prêts à enfanter l'univers.

... Semblable à un globe noir
Vu par les fils de l'Éternité ; seul,
Sur le rivage de l'Océan infini,
Comme un cœur humain, luttant et palpitant,
Apparaissait le vaste monde d'Urizen ¹.

Ainsi cet esprit qui était un monde resta pendant des siècles dans une nuit sans rêves, comme une masse informe de chair ou d'argile,

1. Like a black globe
 Viewed by the Sons of Eternity ; standing
 On the shore of the infinite Ocean,
 Like a human heart struggling and beating,
 The vast world of Urizen appeared.

(*Urizen*, III, 7.)

jusqu'à ce qu'avec le temps, à l'aide de Los, des formes définies commencèrent à apparaître en lui :

Sans repos tournait l'immortel enchaîné,
Pantelant dans la douleur, angoissé, épuisé,
Jusqu'à ce qu'un toit déchiqueté et sauvage vint enfermer
En un cercle la source de sa pensée.
Dans une somnolence horrible et pleine de rêves,
Semblable à une chaîne aux mailles infernales,
Une épine dorsale immense se tordit dans les tourments,
Au milieu des vents. Puis des côtes douloureuses
En jaillirent comme une caverne recourbée,
Et des os solides se gelèrent
Sur tous les nerfs de sa joie.
Ainsi une première période se passa
Et un état de malheur lugubre ¹.

Immédiatement le crayon de Blake dessine sur la page à côté un globe de lumière au milieu des ténèbres, et dans ce globe, un squelette monstrueux, ployé, accroupi comme l'embyron dans son enveloppe, les coudes touchant les pieds, la main osseuse étreignant le crâne sans yeux, dans une attitude de malheur, d'effroi et d'immense désespoir. Ainsi les âges passent successivement, et, au milieu de l'horreur et des souffrances, se forment la chair et les muscles, les yeux, le nez, la langue. A la fin, Urizen se dresse, lance ses deux bras vers le nord et le sud, et frappe du pied les abîmes inférieurs, tremblant, hurlant et désespéré. Il sent qu'il a perdu l'éternité, et il se désole et s'irrite. Mais tout est en vain ; désormais Urizen va vivre de sa propre vie, et le monde qu'il a créé, l'univers qu'il compose, va se développer.

1. Restless turned the immortal, inchained,
 Heaving dolorous, anguished, unbearable,
 Till a roof shaggy wild inclosed
 In an orb his fountain of thought.
 In a horrible dreamful slumber
 Like the linked infernal chain,
 A vast spine writhed in torment,
 Upon the winds. Shooting, pained
 Ribs like a bending cavern
 And bones of stolidness froze,
 Over all his nerves of joy.
 And a first age passed o'er
 And a state of dismal woe.

(Urizen, IV, 5.)

Mais en même temps, et toujours comme conséquence de la première, d'autres créations se produisaient. La séparation d'Urizen avait divisé l'Éternité. Désormais les Éternels sont en un lieu, et l'univers d'Urizen en un autre. L'Infini est devenu fini. L'Espace est né au même moment que le Temps.

Se divisant, s'assombrissant, tonnant,
Déchirée avec un craquement terrible,
L'Éternité s'entr'ouvrit toute grande,
Toute entourée de montagnes,
S'en allant, s'en allant, s'en allant,
Ne laissant que des fragments de vie en ruines,
Suspendus en falaises menaçantes ; et au milieu
Un océan de vide insondable ¹.

Et à mesure que Los, le puissant marteleur, forgeait ses écrous et ses anneaux de fer et de cuivre, composant le Temps et ses divisions, il enfermait par cela même Urizen, non seulement dans le Temps, mais dans l'Espace, le séparant de l'Infini. A mesure aussi que se formaient les sens d'Urizen, narines, oreilles, yeux et langue, ils s'apercevaient qu'ils étaient bornés et ne percevaient plus l'Éternité et l'Infini. Avec eux commença l'impression de l'espace visible, de ses dimensions et de ses limites. Los était alors à la fois la personification du Temps et de l'Espace, deux choses nouvellement nées, mais conséquences nécessaires de l'univers nouveau.

Or, c'est le destin de tous ceux qui se séparent des autres de sentir en eux-mêmes de nouvelles séparations. Los, séparant Urizen de l'Éternité, devint lui-même conscient de son existence individuelle ; il fut un Moi, comme Urizen. Il ne lui fut plus possible de se fondre avec l'éternité et de rentrer dans son premier état. Lui, Temps et Espace à la fois, était pour toujours séparé de l'Infini-Éternel, enfermé dans la même région où il avait confiné Urizen. Bien plus, ses deux éléments allaient bientôt se diviser, l'Espace devenir une

1. Sundering, darkening, thundering,
Rent away with a terrible crash,
Eternity roll'd wide apart,
Mountainous all around,
Departing, departing, departing,
Leaving ruinous fragments of life
Hanging, frowning cliffs, and all between
An ocean of voidness unfathomable.

(Urizen, II, 3.)

chose distincte du Temps. De même qu'Urizen s'était détaché de l'Éternité, de même Enitharmon allait se détacher de Los

L'abîme de Los s'étendait, immense,
Et, tantôt visibles, tantôt obscures aux yeux
Des Éternels, les visions lointaines
De cette sombre séparation apparaissaient.
De même que les télescopes découvrent des mondes
Dans l'abîme infini de l'espace,
De même les yeux extensibles des immortels
Aperçurent les sombres visions de Los
Et le globe palpitant du sang de la vie ¹.

Ce globe palpitant, c'était Enitharmon qui se séparait de Los, la personnification féminine de l'Espace, devenant distincte du Temps. Elle se trouva

« A côté de Los dans la cave devenue l'esclave des formes végétatives. »
(*Vala*, VII, 260.)

En d'autres termes, elle tomba, comme le Temps, dans l'univers sombre des choses créées, prête à devenir un des attributs de la matière et une nécessité du monde visible.

Nous retrouvons plus loin Los et Enitharmon sous d'autres formes et avec d'autres significations. Mais au point de vue du phénomène de la création, Blake ne poursuit pas plus longtemps ces deux mythes. Là, comme toujours dans son œuvre, les symboles sont à peine indiqués qu'on les voit s'estomper, s'effacer, se fondre avec d'autres et changer incessamment. Pour le moment, la naissance d'Urizen, comme première personnalité ou première volonté individuelle, et en conséquence, sa localisation dans le Temps et l'Espace produits par son apparence même, suffisent pour indiquer sa conception de l'origine du monde et de la création première. Ses mythes deviennent une expression visible et poétique de la définition si

1 The abyss of Los stretched immense
 And now seen, now obscured to the eyes
 Of Eternals, the visions remote
 Of the dark separation appeared.
 As glasses discover worlds
 In the endless abyss of Space,
 So, the expanding eyes of Immortals
 Beheld the dark visions of Los
 And the globe of life-blood trembling.

(*Urizen*, V, 7.)

remarquable de Bœhme : « La création est l'introduction de l'Espace
« et du Temps dans le monde des volontés particulières. »

Par le même procédé, l'Homme éternel est devenu une personnalité définie. La naissance d'Urizen n'est pas seulement l'expression mystique de la création du monde ; c'est aussi l'expression de la création de l'homme en tant qu'être distinct. Comme Urizen, l'Esprit de l'Homme se sépara de l'Esprit des Éternels et se vit enfermer dans le Temps et l'Espace. Mais dans cette seconde interprétation, Los n'est plus uniquement le Temps ; il est aussi le Prophète de l'Éternité, l'Esprit prophétique dans l'humanité, envoyé par les Éternels pour veiller sur l'homme, tout en le séparant d'eux. Et, tout en accomplissant cette fonction, il ne peut s'empêcher de conserver en lui le souvenir et la conscience nette de l'existence des Éternels. Sa mission de séparation lui rappelle à tout jamais l'ancienne unité qui le joignait à eux. Par suite, il maintient vivant dans l'esprit de l'homme le souvenir de son premier état et le désir vague de le retrouver. Il est l'esprit des Visionnaires ; celui qui, plus tard, inspirera les poètes et les artistes et parlera par la bouche des prophètes. Par lui viendra tout ce qui est l'Idéal, tout ce qui nous arrive du monde invisible. C'est lui qui est la source de tous les arts et de toute vraie religion, car religion et arts ne sont que des visions de l'Éternité. Il a parlé en Milton, il pénétrera dans Blake et lui dictera ses paroles :

Et au moment où j'attachais mes sandales
Pour marcher dans l'Éternité, Los descendit vers moi
Et se tint derrière moi, debout, soleil flamboyant et terrible, tout près
Derrière moi. Je me retournai effrayé. Et voilà
Que Los était debout dans la flamme éclatante et furieuse ; et il s'inclina
Et attacha mes sandales dans Udan Adan ¹. Je m'arrêtai, tremblant,
Dans la crainte et la terreur extrême, debout dans la vallée
De Lambeth ². Mais il m'embrassa, me souhaita une bonne santé,
Et je devins un avec lui, me dressant dans ma force.
C'était trop tard pour reculer. Los était entré dans mon âme.
Ses terreurs me possédaient tout entier. Je me levai furieux et énergique.
« Je suis ce prophète obscur qui, il y a six mille ans,
« Tombai de la place que j'occupais au sein de l'Éternel. Six mille ans
« Sont passés ! Je reviens ! Que le Temps et l'Espace obéissent à ma volonté ³. »

1. La région des énergies de l'âme.

2. La région de l'esprit poétique, où Blake habitait.

3. What time I bound my sandals

On, to walk forward through Eternity, Los descended to me,

Blake et Los deviennent tellement unis que la plupart des dessins représentant Los à son enclume sont en même temps des portraits de Blake. (Cf. *Jerusalem*, p. 6.) Ainsi se confondent et le Temps et le Génie poétique et Blake, ainsi rien de ce que le Temps a vu naître n'est caché pour le vrai poète, et ainsi Blake peut prétendre qu'il sait tout, qu'il est le barde « qui voit le passé, le présent et le futur ». (*Chants d'Expérience*.)

De même qu'on voit changer la signification de Los, de même change celle d'Enitharmon, née de Los. Dans les prophètes comme dans tous les hommes, il y a, outre le feu de l'inspiration, des sentiments plus doux : l'amour, la pitié pour l'humanité, le désir du repos, la joie dans la contemplation de leur œuvre. De là, dans l'esprit poétique, une nouvelle source de divisions : d'un côté la flamme divine, claire et pure ; de l'autre « le lait de la tendresse humaine », qu'il soit considéré comme une faiblesse ou comme une autre cause de force. Los, l'esprit prophétique, contemplant Urizen, sent une énorme pitié envahir son âme. Cette pitié devient consciente d'elle-même ; elle est, de même que l'espace tout à l'heure, et se confondant dans un même mythe,

Un globe rond de sang, palpitant dans le vide. (*Urizen*, V, 7.)

Tout en se développant, elle prend une forme nouvelle et devient Enitharmon, l'émanation de Los, forme féminine debout devant un esprit masculin, comme l'Ève biblique devant Adam. L'Éternité et Los lui-même tremblèrent à cette vue. Les Éternels l'appelèrent la Pitié et s'enfuirent. Au milieu d'eux il ne peut y avoir de pitié puisqu'il n'y a point de malheur. Ainsi Los et Enitharmon demeurent séparés d'eux, comme Adam et Ève étaient distincts de Dieu. C'est

And Los behind me stood, a terrible flaming sun, just close
Behind my back. I turned round in terror ; and behold,
Los stood in that fierce glowing fire, and he also stooped down,
And bound my sandals on in Udan-Adan ; trembling I stood
Exceedingly with fear and terror, standing in the Vale
Of Lambeth, but he kissed me and wished me health,
And I became One man with him, arising in my strength.
I was too late now to recede : Los had entered into my soul ;
His terrors now possessed me whole ! I arose in fury and strength :
« I am that shadowy prophet, who, six thousand years ago
« Fell from my station in the Eternal bosom. Six thousand years
« Are finished ; I return ! Both Time and Space obey my will !
(*Milton*, p. 20.)

cette séparation du côté fort et du côté tendre de l'esprit, de l'élément masculin et du féminin, qui est symbolisée dans la Genèse par la création de la femme. Mais à l'origine, comme dit le livre sacré, Los et Enitharmon ne faisaient qu'un, de même que le Temps et l'Espace ou que l'Homme et la Femme. « Et il les créa mâle et femelle. » La séparation des sexes dans l'esprit est déjà une chute de l'homme.

Cette séparation est symbolisée par l'existence des sexes dans le monde matériel. La Femme n'existait pas dans l'Éternité. L'Homme éternel est sans sexe, car, selon la parole du Christ, dans la résurrection, on ne se marie point, on n'est point donnée en mariage ; tous sont comme les anges de Dieu dans le ciel (Matthieu, xxii, 30) ; et, dit Blake en bien des passages, il n'y a rien dans l'Éternité qui ressemble à une Volonté féminine. A la fin des temps, Enitharmon doit être unie à Los comme auparavant, ne formant qu'un avec lui. Ceci explique les idées de Blake sur la fonction de la femme, qui n'est qu'un symbole de la partie la plus faible de son esprit, qui doit se soumettre à lui et être ce qu'il appelle dans *Milton* « l'ombre » de ses joies ». (*Milton*, p. 36.)

Ainsi, dans la création d'Urizen, de Los et d'Enitharmon se trouvent symbolisées, en même temps que la création de notre univers du Temps et de l'Espace, celle de l'Homme universel, pré-adamique, par sa séparation de l'Éternité, et aussi sa division en sexes et la naissance de la femme.

SPECTRE ET ÉMANATION.

Dans ce mythe se résument aussi les deux grands procédés primitifs, supra-terrestres, de la création : par séparation et par émanation. Quand deux êtres unis se séparent, comme Urizen et les Éternels, c'est le premier procédé. Quand au contraire un être un et complet, conscient de lui-même en tant qu'unité, aperçoit en lui un élément distinct et le sépare, par une sorte d'abstraction, de sa propre personnalité, le projetant, pour ainsi dire, à l'extérieur de lui-même, c'est le procédé d'émanation, qui n'est qu'une variété de division. Mais ce procédé a donné naissance à deux séries d'êtres, que Blake désigne par des termes dont l'explication est absolument nécessaire : les Spectres et les Émanations.

Enitharmon est émanée de Los et s'appelle son Émanation. En

général, dans la cosmogonie de Blake, tous les êtres féminins sont des Émanations d'êtres masculins ; elles en sont les plus douces affections, les tendresses, les émotions et les joies. Lorsqu'une unité a été ainsi divisée par la séparation de son Émanation, elle est incomplète ; la partie qui en reste s'appelle le Spectre. Elle se compose presque toujours d'orgueil, d'égoïsme, d'ambition, d'esprit raisonneur.

... insensé dans chaque homme ;
Brutal, difforme, un désir continuellement dévorant,
... Avide, inassouvissable ¹.

C'est le pouvoir raisonneur,
Le pouvoir abstrait d'objection, qui nie toutes choses.
C'est le Spectre dans chaque homme, le saint pouvoir raisonneur,
Et dans sa sainteté sont enfermées l'abomination et la désolation ².

Los définit ainsi son propre Spectre :

Tu es mon orgueil et la fausse conscience de ma justice ; je t'ai découvert ³.

et encore :

Le Spectre est le pouvoir raisonneur dans l'homme, et quand il est séparé de l'Imagination, enfermé comme dans de l'acier, dans une résultante des choses de la Mémoire, il en forme des lois et des préceptes moraux. Pour détruire l'Imagination, le Corps divin, par le martyre et les guerres ⁴.

Le Spectre semble donc être la réunion des facultés intellectuelles, la logique pure, mise au service de l'égoïsme, sans la douceur des

1. In every man, insane,
Brutish, deformed, a ravening lust continually.
... craving, devouring
(Vala, VII, 302.)
2. It is the Reasoning power,
And abstract objecting power, that negatives everything.
This is the Spectre in Man, the holy reasoning power,
And in its holiness is closed the abomination of desolation.
(Jerusalem, 10, 13.)
3. Thou art my pride and my self-righteousness ; I have found thee out.
(Jerusalem, 8, 30.)
4. The Spectre is the Reasoning power in Man, and when separated
From Imagination, and closing itself as in shell, in a Ratio
Of the things of Memory, it thence frames Laws and Moralities,
To destroy Imagination, the Divine Body, by Martyrdom and Wars.
(Jerusalem, 74, 10.)

affections ni l'inspiration de la foi, marchant brutalement à ses fins, se glorifiant de sa force ; ne croyant en rien qu'en sa propre infailibilité et sa justice, haïssant toutes choses et essayant de les dominer. Blake l'a quelquefois représenté sous la forme d'un monstrueux vampire, aux ailes membraneuses comme celles d'une chauve-souris, à la tête de dragon avec des yeux avides et enflammés, voltigeant au-dessus de l'Émanation qu'il a quittée. Quelquefois c'est un vautour prêt à plonger son long cou et son bec pointu dans les entrailles de l'être dont il s'est séparé et qu'il cherche à dévorer. C'est le pouvoir de la logique, que Blake détestait, essayant de détruire dans l'âme tout ce qui est imagination, affection ou foi.

Après la division de l'Émanation et du Spectre, l'esprit primitif est parfois complètement détruit, sans que rien en reste. Mais souvent aussi il reste d'autres éléments, distincts à la fois du Spectre et de l'Émanation. Quelquefois c'est le corps matériel, ou plutôt une sorte de corps astral, tel qu'on peut en supposer aux esprits. Mais dans ce cas, qu'il soit matériel ou non, le corps devient sans force, mort, ou dans un sommeil semblable à la mort ; ce n'est plus qu'une Ombre. Tel est le corps de l'Homme universel après sa chute, déposé dans les bras du Christ, étendu sur le Rocher des Ages, entre la palme de souffrance et le chêne des larmes, jusqu'à ce que se lève le matin éternel de la résurrection.

D'autres fois, même lorsque le Spectre et l'Émanation se sont séparés d'un esprit, ils ne lui ont pas enlevé toute sa vie. Il reste l'essence de l'être lui-même, conscient de sa propre existence, voyant ces deux principes distincts de lui, tantôt luttant avec le Spectre avide et dévorant, tantôt essayant de rappeler son Émanation, qui s'enfuit au loin comme un rêve. C'est ainsi que, dans le premier livre de *Jérusalem*, Los a avec son spectre des discussions sans fin, et que, dans *Vala*, tous les grands Pouvoirs gémissent et cherchent à se mêler de nouveau à leurs Émanations pour rentrer dans leur unité primitive.

Quelle est la valeur de cette conception, et quelle vérité psychologique Blake a-t-il cachée sous ces symboles ? Il nous semble d'abord y voir un des aspects des luttes qui agitent et déchirent les consciences, une personnification des tendances contradictoires entre lesquelles se débat toute vie humaine : le bien et le mal, la foi et la négation, la passion et la raison, l'influence des démons et celle des anges. Un groupe de ces tendances constituerait le Spectre,

l'autre l'Émanation. Ainsi Stevenson, dans un roman célèbre, a supposé un homme capable de se donner deux corps, l'un exprimant et renfermant toutes ses qualités, l'autre tous ses vices. Il est alternativement l'un ou l'autre, tantôt le haïssable Hyde, tantôt le respecté docteur Jekyll. Blake eût pu dire : tantôt le Spectre et tantôt l'Émanation.

Mais pour Blake les mots bien et mal, raison et passion n'ont pas la même valeur que pour nous. Ce n'est pas d'après notre code de morale qu'il classerait les consciences ou diviserait les forces complexes qui mènent les hommes. Pour lui, l'homme est mû d'un côté par ses instincts, ses impulsions, ses désirs inassouvissables, venus de l'Éternité et qu'il résume par le mot Inspiration ou Imagination. De l'autre côté, il se trouve à chaque pas devant des règles fixes, des motifs raisonnés que lui a suggérés l'expérience du monde et qui lui dictent ses actes ; c'est ce qu'il appelle la Logique et la Raison.

Qu'il se laisse aller à ses impulsions natives, qu'il agisse comme le voudraient son instinct et son cœur, qu'il parle suivant l'inspiration de l'Esprit qui souffle en lui, venant de Dieu et des profondeurs de son âme. Alors il sentira en lui la joie des énergies satisfaites ; il aura été lui-même, il aura marché vers ses propres fins, se sera rapproché de l'Éternité, il aura goûté le bonheur et pourra se reposer avec délices. Sa joie de l'impulsion suivie et du désir accompli, son émotion de bonheur qui le remplira tout entier, ce sera son Émanation, et il la chérira d'un amour infini. Il l'entourera de tendresse, il suivra ses douces suggestions et elle le récompensera en se donnant à lui, en renouvelant à tout jamais ses amours et ses joies.

Mais à combien d'entre nous ce destin est-il réservé ? Où est l'homme dont l'esprit est assez libre pour suivre ses instincts et obéir à ses impulsions même généreuses ? Combien de fois, alors que le cœur nous pousse à parler ou à agir, ne nous arrêtons-nous pas pour réfléchir et projeter l'ombre pâle de la pensée sur l'action presque aussitôt étouffée que conçue ? Ainsi, selon l'expression énergique d'Hamlet, la conscience fait de nous tous des lâches. De quoi se compose donc ce qui nous arrête ? De tant de choses : souci du qu'en-dira-t-on, nécessité des apparences sociales, pensée de nos intérêts, habitudes depuis longtemps imposées, lois mesquines de la vie pratique, maximes d'école apprises par cœur, dogmes étroits inculqués en nous, codes créés pour un monde égoïste et froid, décalogues d'une divinité jalouse et prête à punir. Spectre vain que tout

cela ! vain, et cependant combien puissant ! Qu'il y a peu de circonstances dans notre vie ordinaire où la logique n'ait pas décidé depuis longtemps ce que nous devons faire ou dire ! — et nous obéissons. Ce n'est pas nous qui parlons et agissons ; ce ne sont pas les profondeurs de notre âme qui se reflètent dans nos actes. Nous sommes devenus des machines et nos visages ne sont que des masques. Ainsi nous passons à travers la vie, récitant notre petit rôle, cachant nos émotions, réprimant nos joies, étouffant nos instincts et endurcissant nos cœurs. Le Spectre nous domine ; c'est lui qui parle et qui vit en nous. Heureuse l'enfance sur laquelle il ne s'est point encore levé et qu'il n'a pas enchaînée de ses mille liens ; à elle seule est vraiment le bonheur ; à elle le royaume de Dieu. Mais pour nous, combien rares les moments d'enthousiasme ou de crise où le masque se déchire, où les rôles sont oubliés et où l'âme apparaît ! combien rapides ces instants où le nuage s'entr'ouvre et où jaillit l'éclair du feu intérieur ! Et que de fois, lorsque ces instants sont passés, le Spectre revient nous les reprocher amèrement, essayant de nous envelopper encore plus de ses ténèbres, et nous épouvantant de ses foudres imaginaires. C'est nous qui l'avons créé, et nous tremblons devant lui. Peu à peu il est devenu notre conscience, il s'est tellement emparé de nous qu'il a étouffé tout ce qui était notre personnalité et qu'il semble constituer l'homme tout entier. « Le Spectre est l'Homme ; le reste n'est qu'Illusion. »

Le reste, ce sont nos émotions les plus profondes, les joies que nous donnait l'accomplissement de nos désirs ; c'est la vie intime de notre âme, cachée et repoussée dans une telle obscurité que nous arrivons à en ignorer l'existence ; c'est notre apanage éternel de bonheur intérieur auquel nous avons renoncé. C'est notre émanation qui s'en va loin de nous, perdue et se lamentant, emportant avec elle tout ce qui eût fait la douceur de notre vie, le reléguant dans Beulah, la région des rêves. Pour reprendre le langage de Blake, la personnalité féminine s'est séparée de nous ; Ève ne réside plus dans le sein d'Adam, et il devra la poursuivre dans une course incessante.

Quelle compensation nous reste-t-il maintenant ? Contre quoi avons-nous échangé nos joies étouffées et notre bonheur perdu ? Uniquement contre l'approbation du Spectre qui nous applaudit d'avoir été bons comédiens et d'avoir joué notre rôle jusqu'au bout. Nous entendons sa voix qui nous dit : « Tu as obéi à mes lois ; tu es un juste. »

Alors, nous croyons avoir accompli notre devoir parce que nous avons bien récité notre leçon. Il nous semble que nous avons rempli notre destinée. Nous nous gonflons d'orgueil, et nous prononçons la prière du pharisien : « Mon Dieu, je vous rends grâce de ce que je ne suis point comme le reste des hommes et que j'obéis à vos lois. » Satisfaction bien vaine et fruit bien plein de cendre que ce sentiment intérieur ! Ce sont de tels hommes, si sûrs de leur propre justice, que Blake place les premiers parmi les réprouvés dans son tableau du jugement dernier. C'était eux que le Christ détestait, qu'il appelait les sépulcres blanchis, et qu'il voyait sortir du temple sans être justifiés, lui qui était venu pour détruire la lettre de la Loi, et qui n'agissait que d'après ses impulsions divines d'amour.

Ainsi le Spectre, qui n'était d'abord que la puissance de raisonnement formatrice des lois, est devenu la Conscience faussement satisfaite, l'Orgueil de celui qui se croit juste parce qu'il a observé des règles extérieures, l'Esprit du pharisaïsme, détesté de Blake. Comme tel, il devient aussi celui qui accuse les autres et veut les convaincre de péché, de même que Caïphe voulait en convaincre le Christ. C'est lui qui, après l'accomplissement de chacun de nos désirs, vient nous dire : « Tu as péché. » Il transforme notre joie en douleur, et chasse notre émanation désolée. Tous nos plaisirs deviennent des fautes à ses yeux ; la joie, qui est une chose divine, est accusée de mal, le bonheur est appelé le fruit défendu, la terre est à la fois la vallée des larmes et celle du renoncement. C'est ce que Blake a symbolisé en montrant le Spectre à la poursuite de l'Emanation, la chassant dans la froideur de la neige où tous les amours sont glacés, cherchant à étouffer toutes les joies qui sont nées d'elle et à la détruire elle-même peu à peu. Rien n'est plus terrible que cette chasse féroce, cette course de fauve acharné sur sa proie. Rien n'est plus poignant aussi que les plaintes angoissées de l'Émanation. Elle fuit, éplorée, croyant à son péché, et cependant voudrait revenir, prête à aimer et à pardonner, et implorant pour elle aussi le pardon et l'amour.

Mon Spectre, autour de moi, nuit et jour,
Comme une bête féroce garde mon chemin ;
Mon Émanation profondément en moi
Pleure incessamment mon péché.

Abîme insondable et sans bornes !
Là, nous errons, là nous pleurons !
Sur les vents affamés et rapaces,
Mon Spectre suit derrière toi.

Il flaire dans la neige la trace de tes pas
En quelque endroit que tu ailles,
A travers la grêle et la pluie des hivers.
Quand donc t'en retourneras-tu ?

— Dans ton orgueil et ton mépris
Ne remplis-tu pas de tempêtes toute ma matinée,
Et de jalousies et de craintes,
Ne remplis-tu pas mes douces nuits ?

Sept de mes doux amours par ton poignard
Ont été privés de leur vie,
J'ai bâti avec des larmes leurs tombes de marbre,
Avec des craintes froides et frissonnantes.

Sept autres amours pleurent jour et nuit
Autour des tombes où gisent mes amours ;
Et sept autres sont là chaque nuit,
Autour de ma couche, avec des torches brillantes

Et sept autres amours dans mon lit
Couronnent de vigne ma tête morne,
Plaignant et pardonnant tout,
Toutes les transgressions, grandes et petites.

Quand t'en reviendras-tu pour voir
Mes amours et leur rendre la vie ?
Quand t'en reviendras-tu pour vivre de nouveau ?
Quand auras-tu pitié de moi, de même que je pardonne ?

.
A travers toute l'éternité
Je vous pardonne, vous me pardonnez.
Comme l'a dit notre Rédempteur bien-aimé :
« C'est là le Vin et c'est là le Pain ¹. »

1. My Spectre around me night and day
 Like a wild beast guards my way ;
 My Emanation far within
 Weeps incessantly for my sin.

 A fathomless and boundless deep,
 There we wander, there we weep ;
 On the hungry craving wind
 My Spectre follows thee behind.

 He scents thy footsteps in the snow,
 Wheresoever thou dost go ;
 Through the wintry hail and rain.
 When wilt thou return again ?

 Dost thou not in pride and scorn
 Fill with tempests all my morn,
 And with jealousies and fears ?
 And fill my pleasant nights with tears ?

Rien d'étonnant à ce que de telles plaintes aient été prises pour une lamentation d'amante délaissée et que Rossetti les ait intitulées *Amour brisé* (*Broken Love*). Mais elles représentent une conception bien autrement profonde, complexe et obscure que celle d'une rupture entre deux amants.

Lorsque son Émanation s'est enfuie, lorsque son Spectre a plein pouvoir sur lui, que reste-t-il de l'homme ? Il suffit d'en voir le tableau tel que Blake l'a dessiné (*Illustration de Jérusalem*, p. 41). Il a détruit en lui ses désirs et ses joies, a perdu de vue son origine éternelle, s'est laissé enchaîner par le fantôme dont il a fait un dieu, et il comprend enfin son état. Supposons un homme qui, à un moment, aurait eu en sa main le bonheur de sa vie entière, une joie divine s'offrant à lui, qui l'aurait repoussée dans un mouvement de folie, qui la verrait perdue à jamais et qui reconnaîtrait à la fois son erreur et son malheur éternel. Tel est l'homme de Blake : accroupi sur le sol, ployé en deux, la tête abaissée jusqu'à ses genoux et tellement penchée sur sa poitrine que l'on ne voit que ses longs cheveux pendants, comme s'il ne pouvait avoir aucune physionomie person-

Seven of my sweet loves thy knife
Hath bereaved of their life :
Their marble tombs I built with tears
And with cold and shuddering fears.

Seven more loves weep night and day
Round the tombs where my loves lay,
And seven more loves attend at night
Around my couch with torches bright.

And seven more loves in my bed
Crown with vine my mournful head ;
Pitying and forgiving all
Thy transgressions, great and small.

When wilt thou return, and view
My loves, and them in life renew ?
When wilt thou return and live ?
When wilt thou pity as I forgive ?

.

Throughout all eternity
I forgive you, you forgive me.
As our dear Redeemer said :

“ This the wine, and this the bread ”.

(*Spectre and Emanation*, Rossetti MS.)

Nous donnons les strophes dans l'ordre où elles se trouvent dans le MS. Rossetti (d'après M. J. Sampson). La plupart des éditions les arrangent autrement et y ajoutent des strophes dont Blake n'avait pas marqué la place.

nelle, toute son attitude exprimant l'écrasement et le désespoir sans fin. A côté de lui sont gravées les paroles prophétiques :

Chaque homme est au pouvoir de son Spectre
Jusqu'à l'arrivée de cette heure
Où son humanité s'éveillera
Et jettera son Spectre dans le lac ¹.

Quand donc viendra ce réveil de l'humanité ? Quand nous serons-nous délivrés de toutes nos lois mesquines et oppressives ? Sera-ce lorsque les visionnaires et les prophètes auront régénéré le monde et changé la société ? C'était le rêve des révolutionnaires contemporains de Blake ; ce devait être celui des premiers romantiques, qui furent si souvent aussi des révoltés. Mais l'humanité est toujours sourde et les temps désirés ne sont point venus. Peuvent-ils venir individuellement pour chacun de nous, et qui donc osera ou pourra être lui-même, au milieu d'un monde jaloux, malveillant et froid ? Le réveil ne sera-t-il pas plutôt lorsque luira à nos yeux le matin de la tombe et que sa lumière dissipera le nuage où nous étions enveloppés ? Nous verrons enfin combien faux était le Spectre qui nous avait effrayés, combien mesquins les raisonnements auxquels nous avons obéi, combien insignifiants les bruits du monde et les petits intérêts auxquels nous avons tant sacrifié de notre bonheur intime. Ce sera la chute du Spectre dans le lac de l'erreur et de l'oubli.

Mais il en ressortira, n'étant plus que la puissance de vision divine ; il saura que le péché n'existe pas et qu'il n'y a que pardon dans l'éternité. Il retrouvera son émanation ; il se soumettra aux instincts infinis de l'homme divin et préparera sa régénération. C'est ainsi que se terminent en général dans Blake toutes les divisions des Émanations et des Spectres, et nous en verrons des exemples nombreux. Mais avant cet accomplissement de notre destin éternel, c'est à nous de regarder notre Spectre en face, de discuter avec lui comme Los le prophète, de le combattre et de le dompter. Soyons nous-mêmes ; ne supprimons point nos aspirations et ne tuons point nos joies. Laissons nos âmes se mouvoir selon le souffle intérieur de

1. Each man is in his spectre's power
Until the arrival of that hour
When his humanity awake
And cast his Spectre into the lake

(*Jérusalem*, p. 41. Illustration)

l'Esprit divin et de l'amour, et ainsi nous échapperons au désespoir et à la mort. Telle est la prière ardente du poète à l'Agneau de Dieu :

Crée dans mon esprit ton amour,
Soumets mon Spectre à ta crainte¹.

Nous trouverons plus loin d'autres interprétations possibles de ces symboles, Spectre et Émanation, qui tiennent une si grande place dans les mythes de Blake. Nous verrons non seulement chaque homme mais chaque état d'âme avoir son Émanation et son Spectre, et le sens de ces mots changer, comme changent tous les symboles, suivant le point de vue d'où on les regarde. Mais l'explication que nous venons d'en donner nous semble à la fois celle qui répond le plus à l'ensemble de l'œuvre de Blake, et aussi celle qui donne à ces créations leur sens le plus largement humain.

LES HOMMES. — CHUTE ET RÉGÉNÉRATION.

Lorsque le Spectre et l'Émanation ont été séparés de l'esprit original auquel ils appartenaient, ils vivent comme des êtres distincts, et oublient souvent leur origine. Quelquefois ils se rencontrent comme des ennemis ou se poursuivent et se fuient. Parfois l'Émanation soupire après sa réunion avec l'esprit primitif, ou se donne à lui comme la femme à l'homme, et ainsi ils engendrent des êtres nouveaux. C'est ainsi que de l'union de Los et d'Enitharmon naquit Ore, la passion humaine. C'est le procédé de création par génération qui vient s'ajouter aux deux autres et produire progressivement la naissance de myriades d'êtres. Ces trois procédés, division, émanation et génération, continuent à jamais, incessamment renouvelés, et ils remplissent l'univers. Des êtres innombrables leur doivent l'existence ; ils naissent, distincts les uns des autres, cependant venus tous d'une source commune, formant une grande unité dont ils sont inconscients. C'est ainsi que des Éternels, d'Urizen, de Los, d'Enitharmon et par des étapes que Blake ne décrit point, sont nés des multitudes d'esprits —, des hommes, puisque tout esprit est en réalité un homme, —

1. Create my spirit to thy Love ;
Subdue my Spectre to thy fear.
(Jerusalem, 2^e part., Introd.)

et toutes les choses dans l'univers, puisque tout n'est qu'esprit, vu sous les apparences de la matière. Et tous les hommes, passés, présents ou à venir, ne sont qu'un homme par l'esprit : l'Homme universel. C'est une illusion de croire que ce sont des individus multiples ; ils apparaissent multitude, uniquement comme un seul objet vu à travers un verre à bien des facettes ; ils sont dans l'ensemble

La divine Humanité, qui est la seule forme générale et universelle ¹....
Contractant nos sens infinis, nous voyons la multitude ;

Les étendant, nous voyons comme un seul,
Comme un seul homme toute la famille universelle, et cet homme unique
Nous l'appelons Jésus, le Christ, et il est en nous et nous en lui ².

Cette multiplicité apparente dans l'unité réelle se retrouve d'ailleurs partout. Ainsi Rahab, la fausse religion :

Vue de loin est une ; vue de près, elle se subdivise
En multitudes ; la chose est ainsi permise en Eden ³.

* Les esprits se séparant ainsi à l'infini ou en créant d'autres, l'univers s'est trouvé rempli d'individualités en apparence distinctes. Peu à peu, chacune d'elles a oublié sa source première, s'est repliée sur elle-même, s'est séparée nettement de toutes les autres. Le Moi, disent les philosophes, s'est reconnu en s'opposant au Non-Moi. C'est cette opposition, dit Blake, qui a fait croître autour de chaque personnalité l'illusion d'un corps matériel. L'homme que nous voyons venir en face de nous est, comme nous, une partie intégrante de l'humanité universelle, un esprit qui peut la pénétrer tout entière, et qui peut nous pénétrer nous-mêmes. Mais nous croyons que nous sommes une unité indépendante, qu'il en est une autre, et cette croyance illusoire nous le fait voir, et nous fait voir nous-mêmes sous la forme trompeuse de deux corps matériels et bien définis. Rien,

1. The divine Humanity, which is the only general and universal form.
(Jerusalem, 43, 20.)

2. Contracting our infinite senses,
We behold multitude, or expanding we behold as one,
As one man all the universal family, and that one man
We call Jesus the Christ, and he is in us and we in him.
(Jerusalem, 38, 17.)

3. When viewed remote she is one ; when viewed near she divides
To multitudes, as it is in Eden so permitted.
(Vala, VIII, 280.)

en effet, ne rend notre personnalité distincte des autres aussi bien que la possession d'un corps qui ne peut se confondre avec un autre corps. Les esprits purs se mêleraient peut-être, comme dans certains rêves mystiques de l'amour : les corps les maintiennent à distance et nettement séparés. Le corps est le dernier degré et l'expression symbolique de la conscience du Moi, la limite de contraction de l'âme universelle divisée en hommes distincts. De même, une vapeur invisible soumise à l'action du froid se liquéfie en gouttes séparées, visibles, ne communiquant plus les unes avec les autres, comme si elles n'avaient jamais appartenu à la même masse.

Adam, le premier homme qui reçut un corps, ou du moins que l'on vit sous forme de corps, a été le premier symbole de cette création des personnalités humaines.

Le Sauveur trouva la limite de la contraction et l'appela Adam.
(*Vala*, IV, 271.)

De plus, dans Adam, il y a non seulement la formation d'une individualité, mais encore la contraction de l'Infini dans le Fini, la chute de l'Éternité dans le Temps. Les sens de l'homme-esprit préadamique se contractaient ou s'étendaient à volonté, capables de contenir l'univers entier. Ceux d'Adam devinrent nos cinq sens, limités, ne nous montrant qu'une partie infime de l'infini et de l'éternel, en même temps que notre corps nous empêchait de nous confondre avec lui comme autrefois.

De là la haine de Blake pour notre corps et ses sens, qui sont des limitations de notre âme infinie. Pour lui aussi, « l'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux », et le signe de cette chute est son corps visible. Ce n'est pas lorsqu'il mangea le fruit de l'arbre défendu qu'Adam déchut de sa divinité, et toute sa race avec lui : c'est lorsque Dieu prit l'argile et souffla sur elle, renfermant en un corps matériel ce qui, auparavant, faisait partie de lui-même et, comme lui, remplissait l'éternité. Ce n'était pas créer, mais tuer, mettre une restriction à des énergies et à des puissances infinies auxquelles il n'allait plus rester que l'infinité du désir.

Pourquoi un doux frein aux ardeurs brûlantes du jeune homme ?
Pourquoi un petit rideau de chair sur le lit de nos désirs ¹ ?

1. Why a tender curb upon the youthful burning boy ?
Why a little curtain of flesh on the bed of our desires ?

(*Thel*, IV.)

Plus encore et pis. Le corps fixe, cristallise en ce que Blake appelle une forme végétative, c'est-à-dire en la matière vivante, tous les mauvais instincts nés du sentiment de l'individualité, tout ce qui est égoïsme, tous les vices qui en découlent : orgueil, mépris, ambition, cruauté, tout ce qui devrait disparaître avec notre Spectre et être jeté comme lui dans le lac de la perdition éternelle :

La Cruauté a un cœur humain ;
La Jalousie, une face humaine ;
La Terreur, la divine forme humaine ;
L'Isolation en soi, le vêtement humain ;
Le vêtement humain est en fer forgé ;
La forme humaine est une forge enflammée ;
La face humaine, une fournaise scellée ;
Le cœur humain, sa gorge avide ¹.

Comme conséquence, tous les esprits purs craignent cette matérialisation. Pour eux comme pour Blake, se sentir enfermer dans un corps, ou plutôt sentir un corps devenir partie de soi-même, c'est mourir. Ceux que nous appelons les vivants sont réellement des morts ; notre corps est notre tombeau. Les vivants sont ceux qui ont rejeté cette enveloppe mortelle. Toutes les fois que Blake, dans ses livres prophétiques, parle de la vie et de la mort, c'est ainsi qu'il faut l'entendre : les esprits purs sont vivants ; nous, avec notre corps nous sommes des morts.

« Je ne suis pas le Spectre des morts, dit le spectre de Los, je suis le Spectre d'un vivant. » (*Vala*, VII, 306.) Et Thel, la fille des séraphins, se lamentant sur sa mort prochaine, est une âme douce pleurant le moment où elle va être revêtue d'un corps et naître à notre existence terrestre. Elle voyage à travers le royaume de l'argile, d'où vient et où retourne tout ce que nous appelons notre vie mortelle.

1.

Cruelty has a human heart,
And Jealousy a human face ;
Terror, the human form divine,
And secresy the human dress ;
The human dress is forged iron ;
The human form, a fiery forge ;
The human face a furnacesealed ;
The human heart its hungry gorge.

(*Songs of Experience ; A Divine Image.*)

« Elle vit les couches des morts et l'endroit où les racines fibreuses
De chaque cœur terrestre fixent profondément leurs sinuosités mouvantes :
Terre de chagrin et de larmes, où jamais on ne voit un sourire ¹.

Et elle voit le lieu de sa propre tombe, le corps qui lui appartiendra. Elle l'entend déjà se lamenter sur sa propre existence et s'enfuit, épouvantée par cette voix lugubre qui sort de la fosse creuse.

Poursuivant toujours cette conception jusqu'à ses dernières conséquences, Blake en arrive à détester ce que nous appelons la vie. Il refuse toute gratitude à ceux qui nous ont engendrés et ont mis au monde ce corps de mort. « Je ne reconnais aucun parent terrestre », disait son Christ de l'Évangile éternel. Et Jésus lui-même n'a-t-il pas dit à sa mère : « Femme, qu'y a-t-il de commun entre toi et moi ? » (*Jean*, II, 4.) N'est-il pas écrit : « Tout ce qui est né de la chair est charnel, et tout ce qui est né de l'esprit est spirituel ? » (*Jean*, III, 6.) Marie n'était que de la chair. Nulle part peut-être cette répudiation des droits de la maternité et des devoirs filiaux n'a été exprimée plus énergiquement que dans l'extraordinaire petit poème intitulé *A Tirzah* :

Tout ce qui naît d'une naissance mortelle
Devra être consumé avec la terre,
Pour ressusciter, débarrassé de toute génération.
Alors, qu'ai-je à faire avec toi ?...
Toi, mère de ma partie mortelle,
Tu as façonné mon cœur avec de la cruauté ;
Avec des larmes fausses et trompeuses
Tu as attaché mes narines, mes yeux et mes oreilles.
Tu as enfermé ma langue dans une argile insensible ;
Tu m'as trahi à la vie mortelle.
La mort de Jésus m'a délivré.
Alors, qu'ai-je à faire avec toi ² ?

1. She saw the couches of the Dead, and where the fibrous roots
Of every heart on earth infixes deep its restless twists ;
A land of sorrows and of tears, where never smile was seen.
(*Thel.*)
2. Whate'er is born of mortal birth
Must be consumed with the earth,
To rise from generation free.
Then what have I to do with thee ?...
Thou, mother of my mortal part,
With cruelty didst mould my heart,
And with false, self-deceiving tears
Didst bind my nostrils, eyes and ears ;

Cependant, quels que puissent être les maux causés par le corps, enfermant les individus, les séparant, les rendant égoïstes, c'est le Sauveur, dans sa miséricorde, qui l'a créé. C'est lui qui a pris la limite de la contraction et l'a appelée Adam. Dans un de ses dessins, Blake représente comme le Créateur de l'homme non Dieu le Père, mais Jésus-Christ. La création d'Adam fut donc une bénédiction pour l'homme universel en même temps que ce fut une chute. Ici se place une des conceptions les plus obscures de Blake : sa façon de considérer la vie mortelle et la Rédemption.

Dans l'opération sans fin de division progressive des esprits en individualités distinctes, chacune des personnalités nouvelles oublie l'unité éternelle. Or, comme la vision de l'Éternité est la seule lumière véritable, ces personnalités, en s'en éloignant, deviennent de plus en plus opaques et sont finalement menacées des ténèbres complètes. La division progressive amène l'opacité. Afin, par suite, que tous les éléments de chaque petite unité ne se dispersent pas à l'infini, que la lumière de l'unité primitive ne soit pas complètement perdue, afin qu'il reste un peu d'union, un éclair de la vision éternelle, il importe de mettre un terme à cette subdivision et à cet obscurcissement progressifs.

Le Sauveur, dans sa miséricorde, prit la limite de l'opacité et l'appela Satan, ou, comme dit Blake, Satans en multitudes, Satan dans l'ensemble. Cette limite étant formée, il ne fut plus possible de la dépasser et les ténèbres complètes furent évitées. Nul ne peut désormais s'éloigner de la Vision divine plus que ne le marque l'état d'esprit appelé Satan. Cela se passait lorsque l'homme commença à tomber de l'Éternité dans le Temps et l'Espace :

Tout l'Eden s'obscurcit,
Le cadavre de l'Homme gisait sur le rocher des âges. La mer du temps et
[de l'espace
Battait autour des rochers en vagues puissantes, et comme un polype
Qui végète sous la mer, les membres de l'homme végétaient
En formes monstrueuses de mort ¹.

Didst close my tongue in senseless clay,
And me to mortal life betray ;
The death of Jesus set me free :
Then, what have I to do with thee ?

(*Songs of Experience : To Tirzah.*)

1. All Eden was darkened,
The corse of Man lay on the rock. The sea of Time and Space

L'homme était donc déjà bien loin de l'éternité ; le sens de sa personnalité, de son Moi indépendant, était devenu tel, qu'un corps matériel, opaque, se formait spontanément autour de lui, sans vie spirituelle. Il se matérialisait de plus en plus et serait descendu à la fin jusqu'au dernier degré de division et de contraction de chaque élément sur soi-même ; il serait tombé dans la mort complète, serait devenu la simple motte d'argile, le caillou, la pierre, sans espérance de jamais retourner à la vie. La formation d'Adam en même temps que celle de Satan mit une limite à cette descente vers la mort éternelle. D'une part, en effet, le corps d'Adam créé unit d'une façon indissoluble les divers éléments d'une âme qui tendraient encore à se séparer et à devenir une personnalité. S'il sépare chaque individu de ses frères, il maintient l'unité de cet individu. L'homme qui a un corps ne peut plus se subdiviser, et ainsi l'œuvre de dissolution graduelle de l'unité primitive est arrêtée. D'autre part, cet arrêt de la dissolution amène l'arrêt de la matérialisation. L'homme universel et préadamique voyait son corps de mort grandir autour de lui comme un immense polype, parce que ses éléments spirituels et vivants s'en allaient de lui un par un, détruisant ainsi l'unité qui faisait sa vie, de même qu'une âme abandonne peu à peu son corps pour ne laisser qu'un cadavre. Aussitôt la dispersion arrêtée, la matérialisation cesse ; celle-ci cessant, la contraction de la personnalité sur elle-même cesse aussi, et la mort sans espoir est évitée. L'Homme universel ne peut pas plus se contracter sur lui-même et se détacher des Éternels qu'il n'est permis à l'Adam créé du souffle divin d'éteindre la flamme immortelle de ce souffle de vie. Il ne peut donc plus, d'après Blake, arriver jusqu'à la matérialisation complète, c'est-à-dire l'anéantissement.

Ainsi la création de l'homme terrestre est une œuvre de miséricorde ; elle transforme en sommeil la mort éternelle. C'est pour cela que cette œuvre est accomplie par l'Agneau de Dieu, et que le Créateur est le Fils, et non le Père, le Verbe qui devient le *Fiat*. Il n'était d'ailleurs qu'un des principes vivants de l'Homme universel, Luvah, l'esprit de l'amour, détaché de l'Esprit universel pour être le sauveur des hommes. C'était lui encore qui devait les sauver une seconde

Beat round the rocks in mighty waves, and as a polypus
That vegetates beneath the sea, the limbs of man vegetated
In monstrous forms of death.

(Vala, IV, 262.

fois par son Incarnation et sa Résurrection, en se revêtant des robes de sang de l'humanité. Il y a même un passage dans l'œuvre de Blake où le Christ rédempteur et le Dieu créateur sont complètement assimilés l'un à l'autre, jusqu'à porter le même nom de Jehovah :

« Toi, Jehovah humain », crie Satan après que le sang d'Abel a refusé de se laisser couvrir par la terre, et qu'il continue à exiger un sacrifice, « toi-même, tu me seras sacrifié, à moi qui suis ton Dieu, sur le Calvaire. » (*Le Fantôme d'Abel.*) Ainsi se trouve déjà obscurément indiquée une des idées de Blake sur la religion des sacrifices et la fausseté du dieu des prêtres juifs, qu'il assimile à Satan comme il l'assimilera plus tard à Urizen.

Après cette conception tant soit peu obscure du salut de l'homme par la création, qui permet à chaque individu de « fuir la mort éternelle et d'éloigner Satan continuellement », vient comme conséquence logique celle du salut par la régénération. Il ne suffit pas à l'Esprit de l'amour de changer la mort en sommeil ; il faut encore préparer le réveil et assurer la résurrection. C'est ce qu'il promet aux frères éternels de l'homme déchu :

Si seulement vous voulez croire, votre frère ressuscitera ¹.

Et il entreprend alors l'œuvre de la Vie éternelle.

Pour cela, il lui faut devenir lui-même un homme de chair et de sang, ayant en lui l'humanité divine et sur lui le corps de mort. Il donne sa promesse dans l'éternité, et déjà les filles de Beulah, les muses de l'Imagination et de l'Amour, la voient accomplie en une vision extatique et la célèbrent dans leurs chants :

L'Agneau rejette son vêtement de sang ; il débarrasse les Spectres de leurs
[liens !

. Nous voyons

Que la mort éternelle est écartée éternellement ! Oh ! Agneau divin,
Revêts-toi du corps opaque satanique dans les flancs de la Vierge.
Oh ! Agneau divin ! cela ne peut te troubler ! O toi, miséricordieux !
Ta pitié est née avec les fondations du monde, et ta Rédemption
Commence déjà dans l'Éternité ! Viens, viens, Agneau de Dieu,
Viens promptement, Seigneur Jésus ² !

1. If ye will but believe, your brother shall rise again.

(*Vala*, IX, 269.)

2. The Lamb puts off the clothing of blood ; he redeems Spectres from their bonds.
. We behold

L'œuvre de la Rédemption ne consiste pas en un sacrifice qui expie devant le Père les péchés de l'humanité. Ce n'est pas l'application du principe pharisien de Caïphe : « Il est expédient qu'un homme « meure pour le peuple — ici un dieu pour le monde — afin que la « nation entière ne périsse pas » (*Jean*, XI, 50), même si ce principe a été énoncé pour accomplir inconsciemment les prophéties. Pour Blake, il n'était point question de justice éternelle à satisfaire. Le Christ est devenu homme et matériel pour symboliser en son corps l'unité de l'humanité divine, afin que les hommes en eussent toujours conscience, et dans ce corps symbolique, représentant tous les corps des hommes, il est venu briser la loi de la génération et la loi de la mort. En naissant d'une vierge, il a accompli le premier de ces desseins, et le second en ressuscitant. Par sa mort, il rejeta à jamais le corps matériel de l'humanité pour ne plus le reprendre. A sa résurrection, il se revêtit du corps immatériel que nous devons tous avoir à la fin des temps. Il ne faut pas oublier que sa venue, le mystère de sa passion et de sa mort, ne sont que des symboles de ce qui se passe dans l'immuable présent de l'Éternité. C'est l'histoire mystique de l'Homme universel, par conséquent de la race humaine tout entière, et de chacun de nous en particulier. De même qu'il a pu renaître sans son corps matériel, — ce que lui seul pouvait faire — de même nous renaîtrons. Notre emprisonnement, notre contraction dans la matière, ne sont pas éternels ; nous serons un jour des esprits purs comme autrefois, appartenant avec Lui, qui est notre essence même, au monde immortel des Vivants. Notre passage sur cette terre d'illusion n'est qu'un sommeil de quelques années ; voici que va s'ouvrir la porte d'or de la tombe pour nous introduire à jamais dans la Vie. Cela explique l'expression si fréquente dans Blake : « le sommeil de la mort », c'est-à-dire notre vie terrestre.

De là découlent aussi dans deux sphères très différentes l'idée que Blake se faisait des sexes et son attitude devant la mort.

C'est la régénération de l'homme qui a rendu nécessaire la distinc-

Where Death eternal is put off eternally. Oh ! Lamb !
Assume the dark satanic body in the Virgin's womb !
O Lamb divine ! it cannot thee annoy ! Oh ! pitying One,
Thy pity is from the foundation of the world, and thy Redemption
Begins already in Eternity. Come thou, o Lamb of God,
Come, Lord Jesus, quickly.

(*Vala*, VIII, 237.)

tion des sexes. Il fallait que la femme existât, afin que le Christ pût naître d'elle pour nous délivrer de la génération.

Quand l'homme dort dans Beulah, le Sauveur prend, dans sa miséricorde,
La limite de la contraction (c'est-à-dire Adam), et de cette limite il forme
[la femme,
Afin que lui-même, dans la marche des temps, puisse naître pour racheter
[l'homme ¹.

Ainsi, la religion de la génération, qui, à l'origine, était une division, par suite une destruction, devient un moyen de salut. Mais une fois l'œuvre de la Rédemption accomplie, les sexes redeviennent inutiles ; il n'y en aura pas dans l'Éternité. La distinction des sexes n'est qu'une illusion de la matière qui disparaîtra.

Les sexes sont nés de la honte et de l'orgueil.
Épanouis le matin, ils sont morts le soir ².

Quant à son attitude devant la mort, elle n'a point besoin d'explications, et parle éloquentement à tous les esprits, même en dehors de l'enceinte des credos mystiques. Pour lui, mourir n'était que passer d'une chambre dans une autre. Il sentait plus fortement peut-être que bien des âmes spiritualistes ou religieuses que la mort n'était qu'une naissance à la véritable vie. Il n'y avait en cela rien de sombre ou d'effrayant pour lui. Le Christ n'avait-il pas dit à l'Homme :

Repose en moi jusqu'au matin de la tombe : je suis ta vie ?
(*Jérusalem*, 62, 1.)

Il aurait pu écrire, comme Hugo parlant de l'Ange de la Mort :

Et je vis dans sa main l'étoile du matin,

ou, comme lui, en souhaiter ardemment la venue :

Quand verrons-nous, ainsi qu'un idéal flambeau,
La douce étoile mort, rayonnante, apparaître
A ce noir horizon qu'on nomme le tombeau ? (*Contemplations*.)

1. When Man sleeps in Beulah, the Saviour in mercy takes
Contraction's limit, and of the limit he forms woman, that
Himself may, in process of Time be born, Man to redeem.
(*Jerusalem*, 42, 32.)
2. The sexes sprang from shame and pride,
Blown in the morn, in the evening died
(*Songs of Experience. To Tirzah*.)

Il nous a laissé sa vision de la porte de la Mort : une massive maison de pierre ; une porte épaisse entr'ouverté, laissant voir la couche à l'intérieur ; au dehors, un vieillard chancelant, aux longs cheveux blancs agités par la tempête, courbé sous les coups de vent, appuyé sur sa béquille, las, épuisé, cherchant de ses faibles pieds le seuil de la place sombre. Mais au-dessus, paraît l'esprit rajeuni, commençant à peine à se soulever du sol, en extase devant quelque spectacle merveilleux, tandis que, derrière lui, le soleil levant lance ses rayons dans un ciel baigné de lumière (*Illustration de la Tombe de Blair*, imitée aussi en partie dans plusieurs livres prophétiques : *le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, *l'Amérique*.) Et dans la dédicace des *Illustrations de la Tombe*, il a exprimé, en quelques vers splendides, la même conception :

La porte de la mort est faite avec de l'or
Que les yeux des mortels ne peuvent contempler.
Mais quand les yeux mortels sont fermés,
Et que les membres reposent, froids et pâles,
L'âme s'éveille, et, émerveillée,
Elle voit les clefs d'or dans sa douce main.
La tombe est la porte dorée du ciel,
Et riches et pauvres attendent tout autour.
Oh ! bergère du troupeau de l'Angleterre,
Voici la porte de perle et d'or.
... La Tombe a produit ces fleurs suaves,
Dans un doux repos, loin des luttes de la terre,
Les Fleurs de la Vie éternelle¹.

Après cette délivrance des individus, viendra la grande délivrance de l'homme universel. Quand tous les hommes auront cru en leurs

1. The Door of Death is made of Gold
 That Mortal Eyes cannot behold ;
 But, when the Mortal Eyes are clos'd
 And cold and pale the Limbs repos'd,
 The Soul awakes ; and, wond'ring sees
 In her mild Hand the golden Keys :
 The Grave is Heaven's golden Gate
 And rich and poor around it wait ;
 O Shepherdess of England's Fold,
 Behold this Gate of Pearl and Gold !

 The Grave produced these Blossoms swee
 In mild repose from Earthly strife,
 The Blossoms of eternal Life.

(To the Queen.)

prophètes et leurs poètes, quand, par la fraternité et l'amour, ils auront reconnu qu'ils ne sont qu'un, et auront tué l'égoïsme et le sens de la personnalité distincte en eux ; quand tous ces corps de mort auront disparu ; quand les spectres auront été subjugués et que les émanations seront revenues vers leurs esprits primitifs, alors le temps du jugement sera arrivé ; mais ce sera aussi l'heure de la résurrection : le cadavre de l'Homme déchu se ranimera sur le Rocher des Ages, il revivra, il s'unira dans une communion parfaite avec le Christ, qui est l'Humanité divine, il aura retrouvé sa puissance de Vision de l'Infini et s'assiéra de nouveau au festin des Éternels.

Non seulement la race humaine sera sauvée, mais aussi l'univers entier. Le Christ, sauvant l'homme, a sauvé le monde. Il faut se rappeler en effet que le monde entier, que toute la nature n'est qu'une parcelle de l'esprit de l'homme. Ses éléments s'en sont séparés, sont devenus distincts, se sont symbolisés dans la matière ; quelques-unes de ses passions ont rugi par la voix des animaux sauvages ; ses lois strictes et dures sont devenues des pierres égoïstes ; ses joies ont éclaté dans les couleurs brillantes des fleurs.

L'homme regarde dans l'arbre, l'herbe, le poisson, l'oiseau, l'animal,
Rassemblant les portions de son corps immortel
Dans les formes élémentaires de tout ce qui croît ¹.

Mais toutes ces formes élémentaires attendent elles aussi la délivrance. Selon l'expression de saint Paul, jusqu'à ce jour, la création entière « gémît et souffre les douleurs de l'enfantement ; elle a « elle aussi l'espérance qu'elle sera affranchie de la servitude de la « corruption pour avoir part à la liberté de la gloire des enfants de « Dieu ». (*Romains*, VIII, 21 et 22.) C'est pour cela que la Nature triomphera et fera entendre ses chants d'allégresse, que l'univers exultera dans le renouvellement de sa jeunesse éternelle :

Le soleil s'est dégagé de ses ténèbres et a trouvé un matin plus frais,
Et la douce lune se réjouit dans un ciel clair et sans nuage,
Et l'Homme s'avance du milieu des flammes...

...Et un soleil

1. Man looks out in tree and herb, and fish, and bird, and beast,
Collecting up the scattered portions of his immortal body,
Into the elemental forms of everything that grows.
(*Vala*, VIII, 553.)

Chaque matin, comme un mois de mai nouveau-né, se lève avec des chants
[de joie.

... Le soir, les lions jouent dans les plaines :

Ils lèvent leur visage du sol et conversent avec l'homme :

« Comment se fait-il que toutes les choses soient changées, et semblables
aux temps anciens ?

« Le soleil se lève de son lit de rosée, et les vents rafraîchis

« Jouent dans le sourire de ses rayons, faisant pousser les germes vivants,

« Et la terre jeune rayonne et lance des milliers de milliers de sources de vie ¹.

Ce n'est là qu'une esquisse bien incomplète de l'histoire de l'homme, dans Blake. Il l'a allongée démesurément par des épisodes sans nombre, des répétitions fréquentes ou des variations du même thème, parfois même des contradictions. Dans les premières œuvres, l'Homme universel n'a pas de nom ; dans les autres, il s'appelle Albion. Mais quel que soit son nom, son histoire est à la fois celle de chacun de nous en particulier et de l'humanité en général. Ce qui s'est passé une fois, ou plutôt ce qui est un événement toujours présent dans l'éternité, se répète à l'infini dans le temps et l'espace. L'interprétation peut en être historique ou psychologique, et le lecteur n'est pas peu intrigué par le passage de l'une à l'autre, quand par hasard il arrive à Blake d'interpréter.

Ses conceptions aussi sont loin d'être claires. Un esprit logique y trouverait ample matière à des multitudes de questions, quand ce ne serait que la cause de la première séparation par laquelle la création commença, ou le rôle précis du Christ, ou le phénomène de la chute de l'homme, ou les diverses étapes de sa régénération. Mais il faut prendre les mythes tels qu'ils sont, aussi mystérieux que les faits qu'ils symbolisent. La vision nette de leurs caractères généraux, les grandes lignes du système se détachant nettement de la

1. The Sun has left his blackness and has found a fresher morning
And the mild moon rejoices in the clear and cloudless night,
And Man walks forth from midst of fires...
. And one sun,
Each morning, like a new-born May, issues with songs of joy...
The lions in the evening sport upon the plains ;
They raise their faces from the earth, conversing with the Man :
« How is it that all things are changed, even as in ancient times ? »
The sun arises from his dewy-bed, and the fresh airs
Play in his smiling beams, giving the seeds of life to grow,
And the fresh earth beams ten thousand thousands springs of life.
(*Vala*, IX, 820.)

foule des détails, sont suffisantes pour suivre sa poésie et apprécier en elle tout ce qu'il y a de vraiment poétique. Et si ces théories de la création par désagrégation d'une unité primitive semblaient étranges, nous n'aurions qu'à penser aux théories gnostiques, d'après lesquelles chaque Eon n'est que la déjection d'un Eon supérieur, en partant de l'Ineffable pour descendre jusqu'à la Matière, déjection du dernier Eon spirituel. Nous pourrions penser à la théorie de la chute de l'homme d'après Boehme, au moment précis où son Moi se sépara de l'univers. Ou même, en quittant le cercle des rêveurs et des mystiques, nous pourrions trouver dans des métaphysiciens modernes (Cf. Renouvier, *le Personnalisme*) quelque chose d'assez analogue aux conceptions de Blake à propos de la création des personnalités individuelles, sortant toutes de la Grande Personnalité suprême qui contient l'univers entier.

X

LES QUATRE ZOAS ET LEURS ÉMANATIONS.

Pendant le sommeil de l'Homme sur le Rocher des Ages et dans les bras du Sauveur, notre humanité terrestre se développe. Dans l'esprit de l'homme, dans l'âme de la race, dans « cet infini sombre et effrayant où montent et descendent les pensées ¹ », des multitudes d'acteurs passent comme dans un rêve mystérieux. Ces personnages dirigent la vie de l'humanité sur notre terre, aussi bien que celle de chaque homme ou que l'histoire des nations. Leur description, et surtout le récit de leurs luttes intestines dans l'homme ou contre lui, remplissent presque tous les livres prophétiques de Blake. C'est comme une épopée énorme, disproportionnée, chantée en fragments disjoints. Pour celui qui ne fait que parcourir ces poèmes d'un œil distrait, ils produisent l'impression de quelque très vieille histoire de batailles anciennes, de combats de Titans avant le commencement du monde. Puis, tout à coup, au milieu de quelque vaste conflit pré-historique, des noms modernes tels que ceux de Washington ou Voltaire surgissent comme de téméraires anachronismes, ou bien des dissertations sur la société contemporaine nous font oublier les batailles des géants et les discordes des dieux antiques. « L'Éternité est condensée en une heure. »

Ces héros vivent et se battent personne ne sait où, dans des mondes dont nous n'avons jamais entendu le nom ; ils enjambent des espaces immenses et traversent chaos après chaos. Il n'y a point de mesure à leurs voyages ou à leurs chutes ; pas même la mesure miltonienne des cercles énormes que décrit Satan, précipité du ciel. Ils vont « d'immense à immense » ; leurs pas font gémir et craquer l'Éternité ; comme projectiles ; ils se lancent des univers, des siècles

1. That dark and dismal infinite where thoughts roll up and down.
(*Vala*, I, 91.)

et des siècles passent sur eux, et ils ne sont point altérés. Ils se subdivisent, émettent des spectres et des émanations ; ils se poursuivent ou se fuient sans aucune raison visible, se lamentent ou se réjouissent sans cause apparente, sont amis ou ennemis sans qu'on voie bien l'objet de leurs contestations. Ils ont tous le désir de dominer l'esprit de l'homme tout entier, et c'est à peu près tout ce qu'on sait des motifs de leurs luttes. Ils changent, comme Protée et plus que lui, de forme et de personnalité. Ils sont tués, et, quelques pages plus loin, se retrouvent vivant et combattant ; ils meurent, et un chant d'amour les rend à la vie ; ils sont consumés par la vieillesse, se dissolvent dans l'air, disparaissent, et renaissent sous la forme de petits enfants. Mâles et femelles s'unissent et ont des enfants, et ces enfants sont aussi âgés que leurs parents. Ils entrent l'un dans l'autre, se confondent en un seul, puis se séparent de nouveau et ne se reconnaissent plus. Ils s'aiment et se haïssent à la même minute. Leur conduite est aussi illogique et incompréhensible que le monde dans lequel ils vivent. Il n'y a pas de descriptions nettes de leurs physionomies : à peine pouvons-nous les reconnaître par leur dessin dans les illustrations. — à part un petit nombre d'exceptions très remarquables. Tout ce que nous savons, c'est qu'ils sont immenses, démesurés. Ils ont des roues et des herse, des charrues, des fourneaux, des marteaux et des enclumes, des flèches et des armes terribles, mais ce sont les roues intellectuelles de la logique, la charrue et la herse de Shaddai, préparant le monde pour les semences de la science et de la vie, l'arc et les flèches des désirs, le marteau de l'esprit prophétique, les armes de la Vie éternelle, faisant la guerre à la Mort.

Ces Titans sont les habitants de l'esprit humain, les forces qui agissent en lui, forces éternelles d'une lutte dont il n'est que le théâtre passager et sans cesse renouvelé. Cependant ce ne sont pas les vieilles allégories personnifiées du Vice et de la Vertu, de l'Orgueil, de l'Avarice ou du Géant Désespoir. Celles-là sont trop mathématiques, ont des traits trop bien caractérisés et trop précis. Les personnifications de Blake sont plutôt des dispositions de l'âme, les grands principes qui dirigent la vie : la Raison, les Sentiments, l'Instinct, la Volonté, l'Émotion religieuse, la Passion, et ainsi de suite, les états d'âme à travers lesquels l'homme passe, et qui, eux, restent à jamais. Blake est le premier et peut-être le seul poète mystique qui ait songé à les personnifier au lieu de reprendre les

vertus et les vices et de les exprimer en symboles nouveaux. De là vient sans doute l'impression chaotique de toute son œuvre. Rien, en effet, n'est plus vague que la définition d'un état d'âme, rien de plus compliqué que sa genèse, son développement, son opposition ou son accord avec les états qui l'ont précédé ou qui le suivent, sa fin, sa mort apparente et son renouvellement, sa production d'autres états, son conflit de principes et de forces élémentaires, son harmonie pour la production de la vie normale. Et si « cet autre univers qui est l'homme » est si complexe dans un individu, quelle ne doit pas être sa complexité lorsque l'individu devient l'humanité elle-même, lorsque sa biographie est l'histoire des peuples, sur laquelle viennent en outre se greffer des parties de l'histoire du monde, contenu lui-même dans l'Esprit de l'Homme universel ?

Ce sont cependant ces dispositions de l'esprit, ces états d'âme, ces principes opposés de la vie, qui sont devenus les personnages dont les visions de Blake sont peuplées, ceux qu'il voit, immuables, derrière le mirage décevant et passager de notre monde de mort.

Les premiers dans sa théogonie, immédiatement après les mystérieux Éternels, sont les principes qu'il appelle les quatre Zoas. Ce sont les états principaux à travers lesquels passe, d'après lui, l'esprit de l'homme, les principes régulateurs de la vie (d'où leur nom),

Les quatre Tout-Puissants qui sont dans chaque homme ¹.

Sur eux et leurs conflits tourne l'histoire de l'homme et de l'humanité ; ils remplissent l'univers humain de leurs créations, de leurs fils et de leurs filles.

Ce sont : 1° *Urizen*, le premier-né de l'Éternité, l'état de conscience de soi-même, dû à l'expérience, à l'intelligence et à la faculté de raisonner ; 2° *Luvah*, le principe de l'amour dans l'humanité, l'état d'âme dominé par les émotions ; 3° *Tharmas*, le « pouvoir végétatif », l'état d'esprit qui ne sent que les forces aveugles de la vie et de la croissance ; 4° *Urthona*, l'instinct qui lie l'esprit de chaque individu à celui de l'univers, le dernier souvenir qui reste de l'unité primitive, et qui est en même temps l'esprit de l'art et de la prophétie.

1. Four mighty ones that are in every man.

(*Vala*, I, 5.)

Blake les a peints en ces deux vers :

Urizen, froid et scientifique ; Luvah, plein de pitié et de larmes ;
Tharmas, indolent et morose ; Urthona, doutant et désespérant ¹.

Comme l'Homme universel, ils ont chacun leur émanation, qui les fuit pour ne les retrouver qu'à la fin des temps, leur spectre qui la poursuit et la hait ; ils ont des fils et des filles et créent des mondes, et entre eux s'élèvent des conflits interminables. Ils étaient unis avant le commencement du Temps dans la fraternité universelle de l'Eden, et ils le seront de nouveau à la fin dans l'Éternité. Mais, en attendant, leurs luttes et leurs vicissitudes font de notre monde ce qu'il est : le sommeil plein de rêves de l'Homme sur le Rocher des Ages.

URIZEN ET AHANIA.

Urizen semble être le plus puissant. C'est lui qui occupe le cerveau de l'homme, le sud du monde, région de la clarté. Il est, en effet, le prince de la lumière et le dieu du matin. Il est, comme on l'a vu, la première personnalité détachée de l'Éternité. A mesure que Los a enfermé ses changements dans le temps et l'espace, à travers des périodes de souffrances énormes, il est devenu un être complet en soi, distinct du monde et de l'homme universel. C'est à lui que l'homme individuel doit d'être devenu une personnalité, et par conséquent qu'il est redevable de tout ce qui la constitue. Or la première chose qui la définit et la consacre, c'est le corps. C'est pourquoi, dans la création d'Urizen, on a vu le procédé de formation d'un corps gigantesque : épine dorsale, squelette, cœur, sang et nerfs, et finalement les cinq sens. Toute la connaissance, toute l'expérience due aux organes des sens est une province d'Urizen. Par eux, l'homme s'est contracté. Auparavant, tous les êtres pouvaient, comme Los et Enitharmon,

marcher sur la terre couverte de rosée,
Contracter ou étendre tous leurs sens flexibles,

1. Urizen, cold and scientific ; Luvah, pitying and weeping ;
Tharmas, indolent and sullen ; Urthona, doubting and despairing.
(*Jerusalem*, 43, 2.)

Murmurer à volonté dans les fleurs, petits comme l'abeille,
Ou s'étendre à volonté à travers le ciel et aller d'une étoile à l'autre ¹.

Maintenant l'univers est celui de nos sens, dans les limites desquels nous sommes confinés. Leur pouvoir marque pour nous les frontières du monde; c'est comme une coquille qui l'enferme : la « Coque du monde ». Ce fut Urizen qui la bâtit, avec ses fils et ses filles.

Il fit entendre sa voix dans le tonnerre,
Dirigeant le travail, soucieux, puissant et sévère.

Alors mainte pyramide
Est formée, lancée retentissante dans les profondeurs de la non entité,
Chauffée au rouge. Sifflant, elles déchirent l'espace, dans une chute immense,
Jusqu'à ce que, s'arrêtant, chacune trouve son centre. Elles restent là,
[suspendues,

Jetant çà et là leurs étincelles terribles dans les lugubres abîmes,
Car, la mesurant en espaces réguliers, les fils d'Urizen
Avec leurs compas, divisent l'immensité ².

Et Blake dessine quelque part l'Ancien des Jours, chevauchant sur les nuages et ouvrant son compas dans les abîmes de l'espace.

Ce fut alors que les atmosphères furent tissées sur des métiers d'or, qu'on fabriqua les draperies qui forment la voûte du ciel et étendent d'un soleil à l'autre le véhicule de la lumière; alors le zodiaque, les douze salles d'Urizen furent bâties et placées dans le ciel :

Chaque salle entourée d'un brillant paradis de délices,
Où étaient des villes, des cités, des nations, des mers, des montagnes et des
[fleuves.

1. ... walk forth on the dewy earth
Contracting or expanding all their flexible senses,
At will to murmur in the flowers, small as the honey-bee,
At will to stretch across the heavens and step from star to star.
(Vala, II, 286.)
2. Uttering his voice in thunder,
Commanding all the work with care and power and severity.
Then... many a pyramid
Is formed and thrown down, thundering into the deeps of non-entity
Heated red-hot; they, hissing, rend their way down many a league,
Till, resting, each its centre finds. Suspended there, they stand,
Casting their sparkles dire abroad into the dismal deep;
For, measured out in ordered spaces, the sons of Urizen
With compasses divide the deep.
(Vala, II, 132.)

.
Ainsi fut bâtie la coque du monde, par la forte puissance d'Urizen.
Les planteurs s'en allèrent planter, les semeurs semer dans la douleur.
Ils dessèchent les lits pour les rivières ; ils déversent au large les mers,
Les mers et les lacs. Ils élèvent les montagnes, les rochers et les collines,
Dans un ordre splendide...

Et Urizen, satisfait, vit
Ce travail merveilleux jaillir, comme le Visible sorti de l'Invisible...

.
Ainsi, dans la série des temps, cela devint la magnifique coque du monde,
L'habitation des Spectres des Morts, et le lieu
De la Rédemption et du réveil dans l'Éternité ¹

Après ces énormes travaux — la Création du monde — l'univers invisible fut comme enfermé hors de portée de la vue de l'homme, et celui-ci se trouva ainsi complètement séparé de l'Éternité. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que l'univers visible n'est qu'une illusion créée par nos sens et n'existe que dans notre esprit, espèce de mirage intellectuel, œuvre matérielle et par suite irréelle et transitoire de l'état d'âme qu'Urizen personnifie et dirige.

Mais la restriction de l'esprit de l'homme par son corps et par l'univers matériel n'est pas suffisante pour Urizen. Ce n'est pas assez pour lui de s'accroupir sur l'immensité, de faire tressaillir ses ailes terribles dans des convulsions d'enfantements nouveaux et de pleurer des larmes d'où naissent des univers. Il lui faut encore d'autres restrictions : celle de l'expérience personnelle et celle des lois morales et religieuses.

L'Expérience personnelle de l'homme, opposée à ses désirs ou à

1. Every hall surrounded by a bright paradise of delight,
In which were towns, cities, nations, seas, mountains and rivers.
.
There was the Mundane Shell, builded by Urizen's strong power.
Sorrowing went the planters forth to plant, the sowers to sow ;
They dry the channels for the rivers, they poured abroad the seas.
The seas and lakes. They reared the mountains and the rocks and hills
In beauteous order...

And Urizen, comforted, saw
The wondrous work flow forth like Visible out of the Invisible.

(*Vala*, II, 251.)

Thus, in process of time, it became the beautiful Mundane Shell,
The habitation of the Spectres of the Dead, and the Place
Of Redemption and of awaking again in Eternity.

(*Jerusalem*, 59, 7.)

ses rêves, est une conséquence directe de ses sens, le résumé de ses perceptions organiques. Comme résultat final, elle donne naissance à la Raison, cette résultante ou formule générale des lois de toutes les choses que nous connaissons. C'est Urizen qui la forme. Il est assis sur un livre ouvert, les tables de la loi derrière lui, dans l'ombre de l'arbre de la science, aveugle parce qu'il ne voit plus la Vision divine, vieux de l'âge du monde, sa longue barbe couvrant ses pieds, et il écrit des deux mains dans deux énormes volumes. C'est ainsi qu'il emmagasine l'expérience de chaque homme et de l'humanité entière.

Parfois il se lève, visite son univers ou les mondes inconnus de ses frères, l'immensité sombre d'Urthona ou les espaces vides de Luvah. Dans ses domaines, il rencontre les hommes « déshumanisés » qui sont devenus des lions et des tigres ; il voit la terreur sauvage qui a pris la forme du scorpion, l'esprit d'obéissance passive courbé sous le joug du bœuf, les pensées abstraites pétrifiées en rochers. Il leur parle, mais ils ne répondent point :

Rocher, montagne, nuage,
N'avaient point de voix, comme dans les temps de l'heureuse éternité,
Où le loup répond aux voix des enfants, et le lion à la plainte des brebis,
En leur donnant de douces instructions ; où le nuage et le champ labouré
Causent avec le laboureur et le berger ¹.

Il voit les chaînes dans lesquelles la matérialité les a enfermés, et il se repent, mais cela ne sert à rien. Il ne peut plus calmer les éléments parce qu'il est, comme l'homme, devenu leur sujet. Il continue sa course fugitive dans la terreur, la peine et les larmes du repentir. Mais pendant tout ce temps, son expérience se complète, toujours il emporte avec lui ses livres de fer et de cuivre, et y écrit sans repos, montrant ainsi que nul ne peut échapper aux perceptions et aux leçons du monde matériel :

1. Rock, mountain, cloud,
Were not vocal, as in times of happy eternity,
Where the lamb replies to the infant's voice and the lion to the wail of ewes,
Giving them sweet instructions ; when the cloud or furrowed field
Talk with the husbandman and the shepherd.

(*Vala*, VI, 130.)

Car un tel voyage

Ne peut être écrit que par une plume de fer sur des feuilles inusables, et
[celui qui le fait,
Obstiné, ne peut pas refuser d'écrire, heure après heure ¹.

Mais toute cette expérience ne peut pas l'arracher aux roues massives du monde ou lui faire trouver un endroit où l'univers lui obéira. Tout lui semble être confusion : il ne peut plus dominer ces éléments qu'il a créés et projetés loin de lui. Son monde de la matière n'est qu'une ruine. L'expérience ne peut lui montrer que des fragments épars de la grande unité, dont la source de vie semble s'être tarie. Tel est l'effet de l'expérience accumulée : une masse chaotique de contradictions ; une philosophie d'ignorance et de désespoir. Il y a en lui, pendant qu'il contemple ce monde avec horreur, le même immense et inutile regret qui déchire le cœur du Satan de Milton :

O pauvre monde ruiné,

Toi, horrible ruine ! Autrefois, semblable à moi, tu étais glorieux,
Et maintenant te voilà comme moi, désolé, partageant le sort de ton maître.
Es-tu donc, ô ruine, le ciel autrefois splendide, sur ces rochers,
A l'endroit même où la joie chantait sur les arbres, où le plaisir jouait dans
[les rivières,
Où le rire était assis sous les chênes, tandis que l'innocence s'ébattait tout
[autour
Sur les plaines vertes ² !

Si ce monde de l'expérience est vide et désolé, si sa philosophie ne peut être que ténèbres et désespoir, ne sera-t-il donc pas possible à Urizen d'en bâtir un autre (toujours dans l'esprit de l'homme), où il y aura de la lumière et de l'ordre au lieu de la confusion et de

1. for such a journey

None but iron pens can write, and adamantine leaves receive, nor can who
[goes
The journey, obstinate, refuse to write, time after time.

(*Vala*, VI, 165.)

2. O thou, poor ruined world !

Thou, horrible ruin ! Once like me, thou wast all glorious ;
And now like me, partaking, desolate, thy master's lot ;
Art thou, o ruin ! the once glorious heaven on these thy rocks,
Where joy sang on the trees and pleasure sported in the river,
And laughter sat beneath the oaks, and innocence sported round
Upon the green plains !

(*Vala*, VI 200.)

l'obscurité ? Et voici que ce monde naît. C'est celui de la science. La science d'Urizen, c'est l'expérience organisée. Au lieu de l'univers tel qu'il paraît à l'ignorant, avec ses hasards, ses vicissitudes et son désordre, nous en aurons la conception scientifique et régulière, avec ses systèmes et ses lois.

Il commença à former d'or, d'argent et de fer
Et de cuivre, de vastes instruments pour mesurer l'immense, et figer
Le monde en un autre, meilleur, forcé d'obéir
A sa volonté, où personne n'oserait s'opposer à lui, lui-même étant roi
De tout. Et il lia le futur dans ses vastes chaînes,
Et les sciences se trouvèrent fixées ¹.

Sa volonté dans la Coque du monde, les chaînes dont il lie le futur, ce sont les lois du Créateur, le Destin des anciens, devant lequel s'inclinent les hommes et les dieux. Dans notre monde moderne, ce sont les lois de l'univers physique, que la science découvre et expose peu à peu, et qui sont aussi inéluctables que les décrets de Jehovah ou de l'antique Ananké.

Urizen fut donc le créateur de ces lois. Après avoir contracté l'homme sur lui-même et restreint par la création du monde matériel ses pouvoirs infinis, il les restreignit encore plus en le soumettant à ces nécessités toutes-puissantes. Désormais, l'homme ne peut plus employer sa volonté sans la trouver constamment en opposition avec les forces régulières de l'univers. Son esprit veut voler aux nuages, et les lois de la gravitation retiennent son corps sur le sol ; il voudrait remuer le monde, et les lois de son propre organisme font de lui le jouet des phénomènes de la nature. Il a des pensées d'éternité et est soumis à une mort toujours prématurée. Il aspire à la perfection infinie, et les lois du corps amènent le mal et le péché en lui : « Mais
« je vois une autre loi dans mes membres, luttant contre la loi de
« mon esprit, et me rendant captif de la loi du péché qui est dans
« mes membres. O homme misérable que je suis ! Qui donc me
« délivrera de ce corps de mort ? » (Saint Paul, *Romains*, VII, 23)

1. He began to form of gold, silver and iron
And brass, vast instruments to measure out the immense, and fix
The whole into another world better, and made to obey
His will, where none should dare to oppose his will, himself being king
Of all, and all futurity he bound in his vast chain,
And the sciences were fixed.

(*Vala*, VI, 219.)

Mais, par un effet de la Providence divine, — car Urizen lui-même accomplit inconsciemment une volonté plus haute, — il reste encore l'âme de l'homme qui échappe aux lois de la matière, sur laquelle l'univers visible n'a point de prise, et qui, gênée par le corps, n'en est pas moins encore libre et infinie en soi, dans ses pensées, ses volontés, et surtout ses inassouvissables désirs. Il restait encore cette partie de nous-même à lier par des lois de restriction. Urizen et ses fils l'ont accompli. L'âme, inattaquable par les lois physiques, est soumise aux lois de la religion et de la morale, et ces lois sont celles d'Urizen. L'expérience de celui-ci, c'est-à-dire celle de l'homme qui observe et raisonne, lui a enseigné qu'il est imprudent d'aller contre telle ou telle loi de la nature. Peu à peu il est arrivé à la conclusion que certaines choses sont physiquement bonnes, certaines autres mauvaises. Il a, à ce point de vue, séparé le bien du mal. Là est la genèse des idées fausses du bien et du mal moral. La loi morale a été inventée par les hommes jaloux et égoïstes, qui ont voulu restreindre l'énergie des autres, comme la Nature restreignait la leur. Les lois physiques disent : « Tu ne peux pas » ; la loi morale : « Tu ne dois pas. » Les premières empêchent l'accomplissement des désirs infinis ; la seconde met une borne à ces désirs eux-mêmes par la défense : « Tu ne convoiteras point. » Telle est, dans Blake, la conception un peu enfantine et bien simpliste de l'origine de la religion et de la morale. Dans son symbole, ces lois augmentent avec le développement de l'expérience et de la raison humaine. Pendant qu'Urizen écrivait, il s'élevait autour et au-dessus de lui l'arbre de la science du bien et du mal, qui devait devenir l'arbre du Mystère, source de toutes les religions et de toutes les lois de restriction. Ainsi se trouvent condensées en un même symbole l'idée que l'Inconnu augmente en même temps que la somme du Connu s'accroît, et l'idée de la relation entre les lois physiques et les lois religieuses.

Car lorsqu'Urizen se retira, rapetissé,
Loin des Eternels, il s'assit sur un roc
Stérile, un roc que lui-même
Avait pétrifié par ses pensées abondantes.
Bien des larmes tombèrent sur le rocher,
Bien des étincelles de végétation.
Bientôt la racine douloureuse du Mystère
Jaillit de sous son talon.
Elle devint un arbre touffu. Il écrivait

En silence sur son livre de fer,
Jusqu'à ce que la plante horrible, inclinant ses rameaux,
Les transformât en racines là où ils touchaient la terre,
Et de nouveau donnât naissance à bien des arbres.
Épouvanté, Urizen tressaillit et se dressa
Quand il se vit de toutes parts entouré
Et recouvert bien haut par ces arbres
Il se leva, mais les troncs étaient si touffus
Qu'avec beaucoup de peine et de grandes difficultés
Il retira ses livres de l'ombre lugubre,
Tous, à l'exception du livre de fer (a)
L'arbre croît encore dans le désert,
Étendant ses racines à la ronde,
Labyrinthe infini de malheur ¹.

De cet arbre du Mystère, Urizen fait naître une religion. La Vision divine, la vue de l'Humanité éternelle a presque complètement disparu. Elle n'existe plus dans les conceptions scientifiques ou purement logiques du monde. Tout le feu prophétique de l'homme est éteint, et ses affections avec lui. Dans l'esprit humain ainsi mutilé, il ne reste plus que le pouvoir de raisonner, le Spectre. Tel est le résultat de l'œuvre d'Urizen ; telle est aussi la pensée qu'il essaie de faire entrer dans l'esprit de l'homme :

1. For, when Urizen shrank away
From Eternals, he sat on a rock
Barren, a rock which himself
From redounding fancies had petrified ;
Many tears fell on the rock,
Many sparks of vegetation ;
Soon shot the pained root
Of Mystery under his heel.
It grew a thick tree : he wrote
In silence his book of iron,
Till the horrid plant bending its boughs
Grew to roots when it fell to earth,
And again sprung to many a tree.
Amazed, started Urizen, when
He beheld himself compassed round
And high-roofed over with trees.
He arose, but the stems stood so thick,
He, with difficulty and great pain,
Brought his books, all but the book
Of iron, from the dismal shade.
The Tree still grows over the void,
Enrooting itself all around,
An endless labyrinth of woe.

(Ahania, 3, 4, 5.

(a) c'est-à-dire de l'amour.

Le spectre est l'homme ; le reste n'est qu'illusion et rêve ¹.

Et ce spectre, image d'Urizen, va se faire un Dieu à sa propre ressemblance :

Au-dessus de lui s'éleva un fantôme de son intelligence fatiguée,
Fait d'or vivant, pur, parfait, saint. Il planait, vêtu de blanc, pur,
Illusion enchanteresse et douce, vision aqueuse de l'homme,
Triomphant dans sa propre existence et absorbant l'homme entier ².

En effet, l'homme tombe prosterné devant cette vision, proférant des paroles d'éternité :

Tu sais que je ne suis rien !
Oh ! je ne suis rien si j'entre en jugement avec toi.
Si tu retires ton souffle, je meurs et disparaïs dans l'Hadès.
Si tu poses ta main sur moi, voici que je suis silencieux.
Si tu retires ta main, je pérís comme une feuille tombée.
Je ne suis rien, et il me faut retourner à rien de nouveau ³.

Le psalmiste dans son humilité ou Job dans les profondeurs de sa misère n'auraient point parlé autrement. Et comme Dieu, Urizen répond dans le tourbillon :

Ne suis-je pas Dieu ? qui est égal à moi ?
Est-ce que je n'entends pas le ciel dans l'espace, pour le replier comme un
[vêtement ⁴ ?

1. The Spectre is the Man, the rest is only delusion and fancy.

(*Vala*, I, 315.)

2. Above him rose a shadow from his wearied intellect
Of living gold, pure, perfect, holy ; in white linen pure it hovered,
A sweet entrancing self-delusion, a watery vision of Man
Soft-exulting in existence, all the man absorbing.

(*Vala*, III, 50.)

Thou knowest I am nothing !

3. Oh ! I am nothing if I enter into judgment with thee.
If thou withdraw thy breath I die and vanish into Hades ;
If thou dost lay thy hand upon me, behold I am silent.
If thou withdraw thy hand, I perish like a fallen leaf ;
Oh I am nothing, and to nothing must return again.

(*Vala*, III, 60.)

4. Am I not God ? said Urizen. Who is equal to me ?

Do I not stretch the Heavens about and fold them up like a garment ?

(*Vala*, III, 107.)

Ici donc, après un long cercle, le mythe d'Urizen revient à son point de départ. Urizen est Jéhovah. Il était Jéhovah lorsqu'il se sépara avec son univers du Chaos et de l'Éternité, Jéhovah lorsqu'il créa le monde. Il est maintenant le Jéhovah du Sinaï, le Dieu jaloux et le législateur terrible. Il l'était en tant que Destin antique et personnification des lois fatales. Comme le Destin, il est aveugle et lié. Comme Jéhovah, il mesure la terre de son compas ; comme son esprit, il flotte à la surface des eaux, ou se meut au milieu des constellations. Quel que soit son nom parmi les hommes, c'est Urizen, le fondateur de toutes les religions et de tous les décalogues, celui qui écrit : « Tu ne dois point » sur toutes les portes. Adam et Noé le virent donner ses lois aux nations par les mains des prophètes, enfants de Los :

Rintrah donna dans l'Est la philosophie abstraite à Brama.
Moïse contempla sur le Sinaï des formes de sombre illusion.
A Trismegiste, Palamabron donna une loi abstraite,
Ainsi qu'à Pythagore, Socrate et Platon ¹.

Des mêmes mains viennent l'évangile de douleur du Christ, la Bible relâchée de Mahomet, le code guerrier d'Odin. Les religions se forment et se répandent ainsi à travers le monde : codes de restriction des énergies et des désirs infinis de l'homme,

« Jusqu'à ce que, comme un rêve, l'Éternité disparût effacée ². »

Le dernier degré est atteint avec l'avènement de la religion naturelle des sens et de la science. Urizen la donna à Locke, à Voltaire, à Rousseau, à Newton, avec des larmes fécondantes.

Pendant ce temps, les esprits des hommes ont continué à se raptiser; ils ont craint les joies de l'amour; ils ont adoré la fausse chasteté et l'hypocrisie ; ils ont abandonné même l'Eden terrestre. Har et Eva (Adam et Ève) s'enfuient parce que leurs frères vivent dans la guerre et la débauche. La flèche empoisonnée d'Urizen frappe les

1. Rintrah gave abstract philosophy to Brama in the East,
Moses beheld upon Mount Sinai forms of dark delusion.
To Trismegistus, Palamabron gave an abstract law,
To Pythagoras, Socrates and Plato.

(*Song of Los: Africa.*)

2. Till, like a dream, Eternity was obliterated and erased.

(*Id.*)

premiers-nés des hommes, puis elle devient un rocher de mort et s'arrête sur le Sinaï. (*Ahania*, II, 10.)

Ce progrès de ce que Blake appelle les religions druidiques, c'est-à-dire les religions de sacrifices, qui immolent les hommes aussi bien que les désirs, est encore symbolisé par le vol silencieux d'Urizen dans son univers, étendant partout son réseau de lois religieuses.

... Et partout où il errait, plein de douleur,
Une ombre froide suivait ses pas,
Semblable à une toile d'araignée, humide, froide et obscure ¹.

Le rapetissement des âmes des hommes est symbolisé par la diminution de leur taille et par les limites qu'il mit à leur perception de l'infini la création du monde de Jéhovah :

Pendant six jours, ils se retirèrent de l'existence,
Et le septième jour ils se reposèrent,
Et ils bénirent le septième jour, pleins d'une espérance morbide,
Et ils oublièrent leur vie éternelle ².

Urizen a non seulement donné les lois religieuses, mais aussi les lois civiles, qui sont du ressort de la raison. Il est le fondateur des gouvernements qui tous ont été à l'origine des théocraties, et qui en gardent le caractère. Dans notre société moderne c'est lui qui dicte les lois de persécution et d'oppression, qui maintient le dur travail et l'esclavage.

Et Urizen lut d'une voix retentissante son livre d'airain :

Par vos artifices tendres et doux, forcez le pauvre à vivre d'une croûte de [pain,

Et ainsi vous gouvernerez tout. Que le devoir soit toujours sur vos lèvres,
Et que vos cœurs soient encore plus durs que la meule inférieure du mou-

[lin.
Souriez quand on fronce les sourcils ; froncez-les quand on sourit, et, si
[un homme a l'air pâle

1. And wherever he wandered in sorrow,
A cold shadow followed behind him,
Like a spider's web, moist, cold and dim.

(*Urizen*, VIII, 6.)

2. Six days they shrunk up from existence,
And the seventh day they rested,
And they blessed the seventh day in sick hope,
And forgot their eternal life.

(*Urizen*, XI, 3.)

A cause de son labeur et de son abstinence, dites combien il semble ro-
[buste et joyeux

Et si ses enfants sont malades, qu'ils meurent. Il en naît assez,

Et même trop, car notre terre sera bientôt trop peuplée

Sans ces moyens. Si vous voulez que le pauvre vive sans murmure

Donnez avec pompe chaque morceau de pain que vous donnez. La grâce
[rusée

Grossit les dons. Réduisez un homme à la misère puis donnez avec pompe.

Si vous l'entendez soupirer, dites qu'il sourit ; s'il est pâle, dites qu'il est
[vermeil.

Prêchez la tempérance ; dites qu'il est trop gorgé, qu'il noie son intelli-
[gence

Dans la boisson, quoique vous sachiez qu'il n'a que pain et eau.

Flattez sa femme, plaignez ses enfants, jusqu'au jour

Où nous pourrons tous les soumettre à notre volonté comme des épagneuls
[instruits avec art ¹.

Pour des raisons hypocrites et faussement religieuses, il se réjouit
du malheur des hommes :

La pitié n'existerait pas

Si nous n'appauvrissions pas quelqu'un,

Et la compassion ne pourrait plus exister

Si tous étaient aussi heureux que nous ².

1. And Urizen read on his book of brass in sounding tones :

Compel the poor to live upon a crust with soft mild arts,

So you shall govern over all. Let duty tune your tongue,

And be your hearts far harder than the nether millstone is

Smile when they frown, frown when they smile, and when a man looks pale,

With labour and abstinence, then say how healthy and glad he seems ;

And when his children sicken, let them die. There are enough,

Born, even too many, and our earth will soon be overrun

Without these arts. If you would make the poor with temper live,

With pomp give every crust of bread you give; gracious connings,

Almighty gifts ; reduce the man to want, then give with pomp.

Say, if you hear him sigh, he smiles ; if pale, say he is ruddy.

Preach temperance ; say that he is overgorged and drowns his wits

In strong drink, though you know that bread and water must be all

He can afford. Flatter his wife, pity his children, till

We can reduce all to our will, like spaniels taught with art.

(*Vala*, VII, 115.)

2.

Pity would be no more

If we did not make somebody poor ;

And Mercy no more could be

If all were as happy as we.

(*Songs of Experience : The Human abstract.*)

Il a organisé les lois du commerce et de l'industrie, qui sont de l'oppression :

D'abord il bâtit le trafic, le commerce, les vaisseaux et navires armés,
Pour nager sur l'abîme; et sur la terre, les enfants sont vendus au com-
[merce
De la dure nécessité, travaillant sans trêve, nuit et jour, jusqu'à ce que, toute
Leur vie étant éteinte, ils prennent dans leur désespoir sombre la forme de
spectres,
Et des milliers d'esclaves, en cargaisons, sont le fardeau des mers reten-
tissantes ¹.

Ainsi (et ces citations, longues à dessein, en sont le meilleur exemple) nous sommes transportés en un moment et sans transition des visions nuageuses et lointaines d'un rêveur au milieu des questions les plus brûlantes de la société moderne. Le symbole d'Urizen couvre une multitude de sens et est une personnification de choses de tous les temps aussi bien que de choses éternelles. Mais toujours, dans l'homme déchu, il désigne l'ensemble des tendances raisonnables, matérialistes, logiques, froides, égoïstes, jalouses et autoritaires que Blake détestait par-dessus tout.

Cependant, à l'origine, Urizen, prince de lumière dans le sein de l'Éternité, était le plus près du Dieu suprême, parfait et saint. Il resplendissait dans sa gloire, il était l'Ange de la Présence divine. C'était par lui que l'homme universel voyait clairement la Vision suprême et avait conscience d'en faire partie. Il était le pouvoir intellectuel, sachant tout par intuition, comme Dieu lui-même. Mais, à une heure néfaste, il oublia sa grande fonction. Il voulut s'occuper de diriger une partie de l'esprit humain qu'il ne connaissait pas. L'intelligence voulut régler l'amour et les affections du cœur. D'autre part, elle laissa les émotions et les affections obscurcir la pure lumière de l'intuition divine.

Suivant l'expression de Blake, Urizen donna à Luvah les chevaux de la lumière, oublia sa place dans le midi, et prit celle de Luvah dans l'Est, région d'où viennent l'amour et la vie du cœur. A partir

1. First, trade and commerce, ships and armed vessels he builded, laborous
To swim the deep, and on the land, children are sold to trade
Of dire necessity, still labouring day and night, till, all
Thejr life instinct, they take spectre form, in dark despair,
And slaves in myriads, in shiploads, burden the sounding deep.

(Vala, VII, 504.)

de ce moment, la douce harmonie qui régnait dans l'Eden de l'esprit humain fut détruite. Urizen erra, perdu dans le monde inconnu et inexplicable de Luvah, tandis que Luvah lui-même, accoutumé aux tigres et aux lions des passions humaines, guida mal les chevaux de la lumière. Dans un autre mythe, et beaucoup plus tard, Blake exprime la même pensée en montrant Satan, l'ancien ange de la lumière, qui essaye de labourer avec la charrue du prophète Palamabron, fils de Los. (*Milton*, livre I.)

Ceci amena une complète désorganisation de l'état primitif de l'homme, un déplacement de tous les Zoas et des luttes entre eux. Le calme ne sera rétabli qu'à la fin des temps, alors que l'homme s'éveillera de ses rêves de mort, que les Zoas reprendront leurs places et leurs fonctions, et qu'on verra de nouveau régner la « douce science », c'est-à-dire l'art et son idéal, la Vision divine. Mais en attendant et pendant la vie des hommes, Urizen combat contre Luvah, s'épouvante, le voit dans les visions sombres du futur, tremble sur son trône de lumière assombrie, où il se dit le seul dieu, et tombe avec son univers dans l'espace infini, au milieu des craquements du monde, « suprême seulement en misère », comme le Satan de Milton.

Pendant ce temps aussi, comme les autres êtres, il a vu se séparer de lui son Émanation et son Spectre. Son Émanation est Ahania, mythe complexe. Quand ils vivaient heureux dans l'Eden, elle était son plaisir et son repos, douce et agréable mais inactive et inféconde.

La félicité féminine et indolente, la personnalité indulgente de la lassitude, La somnolence paresseuse et passive, la nuit énorme, l'obscurité et la mort¹.

Alors cependant ni l'un ni l'autre ne s'apercevaient de cette infériorité. Lui était heureux de se reposer en elle et de se réjouir « comme le laboureur fatigué qui se cache à la chaleur de midi dans une cave sombre et fraîche, après que la charrue et les motes brisées l'ont lassé ».

Mais lorsqu'il fut devenu un dieu suprême dans sa propre pensée, lorsqu'il voulut agir et commander de lui-même, son émanation changea de nature. Il était maintenant Jéhovah et la Loi, elle était le fruit

1. The feminine indolent bliss, the indulgent self of weariness,
The passive idle sleep, the enormous night and darkness and death.
(*Vala*, III, 115.)

premier-né de la Loi : à savoir son infraction, le Péché. C'est une théorie de Blake que le Péché est entré dans le monde uniquement en conséquence de la création de la Loi. C'était aussi la pensée de saint Paul : « Je n'aurais point connu le Péché si ce n'est par la Loi, « car je n'aurais point connu la convoitise si la Loi n'avait pas dit : « Tune convoiteras point. » Mais le Péché, tirant son occasion du « commandement, forma en moi toute espèce de concupiscence Car « sans la Loi, le Péché était mort. » (*Romains*, VII, 7.) Mais saint Paul, au contraire de Blake, considérait la Loi comme une chose bonne et sainte, et ne la rendait point complètement responsable de l'existence du Péché.

Pour Blake aussitôt que la Loi devient consciente d'elle-même, tous les désirs qui vont contre ses restrictions et qui forment l'essence de l'âme infinie deviennent coupables et sont le Péché.

J'ai regardé dans l'âme secrète de celui que j'aime,
Et j'ai trouvé le Péché dans ses profondeurs obscures ¹.

Ces paroles, quoiqu'elles ne soient pas prononcées par Urizen, expriment parfaitement ses premières impressions à la vue d'Ahanía, aussitôt qu'il eut conscience de son existence distincte.

Effrayant, son désir invisible poussa un cri.
Urizen gémit profondément. Étendant sa main terrible,
Il saisit Ahanía (tel est le nom de son âme séparée)
Sur les montagnes de jalousie.
Il gémit plein d'angoisse et l'appela le Péché,
En l'embrassant et pleurant sur elle,
Puis il la cacha dans l'obscurité et le silence,
Jaloux, quoiqu'elle fût invisible.
Elle tomba, ombre légère et errante,
Dans le chaos, faisant des cercles autour du sombre Urizen,
De même que la lune angoissée tourne autour de la terre ².

1. I have looked into the secret soul of him I love,
And in the dark recesses have found sin.

(*Vala*, I, 38.)

2. Dire, shrieked his invisible lust,
Deep groaned Urizen † stretching his awful hand,
Ahanía (so name his parted soul)
He seized on his mountains of Jealousy.
He groaned anguished, and called her Sin,
Kissing her and weeping over,
Then hid her in darkness and silence,
Jealous, though she was invisible.

Ailleurs, il la prend par les cheveux et la rejette loin de lui. Elle tombe comme un éclair, et l'immensité est épouvantée :

Un craquement traversa l'univers ; les liens de la Destinée se brisèrent ;
Les liens de la Destinée craquèrent, terribles, et l'Océan gonflé
Éclata et franchit ses limites en sauvages tourbillons, rugissant avec une
[voix humaine ;
Triomphant, il monta jusqu'aux étoiles, à la chute de la brillante Ahania ¹.

Urizen, quoique l'ayant chassée, l'aime encore d'un amour égoïste et jaloux ; il la poursuit, tombant après elle « comme un éclair avec « un bruit terrible, à travers la confusion, comme un craquement « d'immense à immense ».

Il la surveille, éloigne d'elle tous les esprits masculins, de même qu'elle essaye d'écarter de lui tous les esprits féminins.

Ici le mythe s'est compliqué de nouveau. Le Spectre et l'Émanation représentent la séparation de la personnalité en deux sexes. Cette séparation a donné naissance à la loi du mariage, à l'amour exclusif et égoïste : d'où la jalousie. Chez Urizen, c'est la jalousie cruelle de l'orgueil ; chez Ahania, la jalousie désespérée de l'amour. Mais cette complexité même les rend humains. Pour un moment, Blake oublie que ce sont des esprits en dehors de l'enceinte de l'humanité. Il ne voit plus que la femme séparée de l'homme fier qu'elle aime, et il lui fait exhaler quelques-unes des plaintes les plus douces qui soient jamais sorties d'un cœur aimant et délaissé.

Ah ! Urizen ! Bien-aimé !
Fleur du matin ! Je pleure sur les bornes
Du néant. Combien immense est l'abîme
Entre Ahania et toi !
Je ne puis plus toucher sa main,
Ni pleurer sur ses genoux, ni entendre
Sa voix et m'incliner, ni voir ses yeux
Et me réjouir, ni entendre ses pas
Et sentir mon cœur qui bondit à ce bruit charmant !

She fell down, a faint shadow, wandering
In chaos, and circling dark Urizen
As the moon anguish'd circles the earth.

(Ahania, I, 7, 8.)

1. A crash ran through the universe, the bounds of Destiny were^abroken,
The bounds of Destiny crashed, direful, and the swelling sea
Burst from its bonds in whirlpools fierce, and roaring with human voice,
Triumphing, even to the stars in bright Ahania's fall.

(Vala, III, 136.)

Je ne puis baiser l'endroit
Où se sont posés ses pieds brillants.
Où est mon palais d'or ?
Où est mon lit d'ivoire ?
Où est la joie de mes heures du matin ?
Où sont les fils de l'Éternité qui chantaient
Pour éveiller le brillant Urizen, mon roi,
Quand nous nous levions pour les jeux des montagnes,
Pour la félicité des vallées éternelles ¹ ?

Ainsi les mythes des grands poètes sont hors du temps et de tous les temps. Ahania pleurant pour Urizen pourrait aussi bien s'appeler Ariane ou Marguerite abandonnée.

Et, avec la clairvoyance que l'amour donne souvent à la femme, elle voit nettement dans l'esprit d'Urizen. Elle connaît l'ennemi l'ambition, l'orgueil, la satisfaction de soi-même, qui ont perdu son époux céleste. Elle ne se borne pas aux regrets vains du passé ; elle donne des conseils de sagesse, rappelle Urizen à son ancien état :

Reprends tes champs de lumière !
Pourquoi as-tu écouté la voix de Luvah, ce matin de mort,
Où tu mis dans ses mains trompeuses les coursiers immortels du jour ² ?

1.

Ah ! Urizen ! Love !
Flower of morning ! I weep on the verge
Of non-entity. How wide the abyss
Between Ahania and thee !
I cannot touch his hand,
Nor weep on his knees, nor hear
His voice and bow, nor see his eyes
And joy, nor hear his footsteps and
My heart leaps at the lovely sound !
I cannot kiss the place
Whereon his bright feet have trod !...
Where is my golden palace ?
Where my ivory bed ?
Where the joy of my morning hour ?
Where the Sons of eternity, singing
To awake bright Urizen, my king,
To arise to the mountain sport,
To the bliss of eternal valleys ?

(Ahania, V.)

2.

Resume thy field of light !
Why didst thou listen to the voice of Luvah, that dread morn,
To give the immortal steeds of light to his deceitful hands ?

(Vala, III, 30.)

Ce sera seulement à la fin des temps qu'Ahania aura sa récompense. Urizen l'écouterà, abandonnera ses rêves de domination universelle sur l'homme. Lorsqu'il reprendra sa propre place « glorieux, brillant, triomphant dans sa joie », alors seulement Ahania, voltigeant autour de lui, s'anéantira en lui à jamais ; elle s'élèvera pleine de joie pour disparaître, « de même qu'une bulle s'élève à la surface d'un lac ». Elle mourra à ses pieds, « cadavre souriant », pour renaître telle qu'elle était dans l'Éternité, partie intégrante de lui-même, sa joie d'autrefois et de toujours.

Quand Urizen cesse en effet d'être le Créateur des lois et de s'imposer à l'homme, le Péché ne peut plus exister. Mais dans les temps où Ahania et lui étaient séparés, où il parcourait le monde, l'enfermant dans son filet de lois et prêchant que le Spectre seul est l'homme, il donnait naissance à des créatures monstrueuses.

C'était d'abord son propre Spectre qui grandissait en lui, puis s'en séparait. Il avait une forme horrible, était couvert d'écailles, comme un dragon.

Rampant sur le ventre,
Étendu à travers l'immensité, la bouche grande ouverte et sans langue,
Les dents en triple rangée,
Et sa queue énorme fouettait l'abîme ¹.

De l'essence même d'Urizen rien ne restait plus, après cette séparation, si ce n'est une forme humaine sans vie, « une pierre pleine de terreurs », abominable aux yeux des mortels qui explorent ses livres, « conservant sa mémoire et sa sagesse », mais ne les employant que pour son propre malheur, étendu dans le chaos immense,

Comme le pâle visage dans son cercueil de plomb, incapable de suivre ².

Tel est le résultat des religions d'autorité, l'œuvre du pouvoir qui raisonne, le produit de l'intelligence sans l'amour, une pétrification qui arrête à tout jamais la vie de l'âme, et qui laisse l'homme en proie aux seuls dragons de l'ambition et de l'égoïsme.

1. Upon his belly falling,
Outstretched through the immense : his mouth wide open, tongueless.
His teeth a triple row...
And his immense tail lashed the abyss.

(*Vala*, VIII, 419.)

2. Like the pale visage in its sheet of lead, that cannot follow.

(*Vala*, VIII, 427.)

Urizen a eu des fils et des filles, nés on ne sait comment, mais qu'on voit s'enfuir loin de lui après qu'il a rejeté Ahania ; nous les trouvons çà et là, luttant presque toujours contre lui, et jouant un rôle secondaire dans son histoire. Ce sont, parmi bien d'autres, Tiriel, le titan, fils des nuages ; Utha, qui apparut d'abord sur la surface des eaux ; Grodna, rejeté en hurlant de la terre ; Fuzon, le flamboyant, « premier conçu et dernier né », chacun de ceux-ci personnifiant un des quatre éléments du monde matériel. Mais Fuzon est aussi la flamme de l'amour divin, tué par le roc de la loi, contre laquelle il s'était révolté, cloué sur l'arbre maudit du mystère, symbole du Christ sacrifié, accomplissant et détruisant à la fois la vieille loi mosaïque. (*Urizen*, ch. VIII, et *Ahania*, ch. I à IV.) Les filles d'Urizen sont au nombre de trois. On les voit arrêter leur père lorsqu'il veut dans ses voyages boire l'eau de la vie, et refuser de le laisser avancer malgré ses malédictions. D'autre part, ce sont elles qui préparent le pain et le vin empoisonnés qu'il distribue aux passions des hommes, elles aussi qui l'aident à écrire ses lois glacées. Il est difficile de les définir exactement, et il y a peu de mythes plus obscurs que ces trois-là dans la mythologie obscure de Blake.

Notre dernière vision d'Urizen et des siens renouvelle la splendeur de son origine. Des profondeurs de son désespoir est sorti son salut. Déchiré d'Ahania, divisé en une horrible forme spectrale et une pierre immobile et misérable, il sent monter en lui le chagrin et le remords. De même que Satan déchu, il jette vers le passé un regard immense de regret, et de plus il espère et se repent. Il entend l'appel de l'Homme universel qui s'éveille ; il reprend sa place dans le midi lumineux, prépare avec sa famille l'humanité nouvelle, ses fils et ses filles travaillant avec lui et avec Ahania enfin retrouvée, faisant un autre ciel, et une autre terre, perdus et noyés dans une vision éblouissante de lumière céleste :

Et voici que, semblable à la lune des moissons, Ahania a rejeté ses vêtements
[sombres.

Elle les a pliés en silence avec soin, et ses membres sont redevenus brillants,
Baignés dans la source claire du rocher. Puis, de sa cave obscure,
Elle est sortie avec une majesté divine. Urizen s'est levé de sa couche,
Sur ses ailes d'une joie décuple, battant des mains, ses ailes brillantes
Étendues dans l'immensité. De même que lorsque le soleil danse sur la mon-

[tagne,
Un cri de joie d'une musique enchanteresse est passé d'une fille à l'autre,
D'un fils à l'autre, comme si les étoiles rayonnaient innombrables

A travers la nuit chantaient un doux ramage, remplissant la terre et le ciel.
Et l'éclatante Ahania s'est assise à côté d'Urizen avec des chants de joie ¹.

LUVAH ET VALA.

Luvah, « le plus tendre, le plus doux des Zoas » (*Jerusalem*, 24, 52), est l'état d'esprit dans lequel dominant les émotions. Il est l'amour en Dieu et le dieu de l'amour ; il a sa demeure dans l'Est et son trône dans le cœur de l'homme. A lui appartiennent toutes les facultés sensibles de l'humanité : ses amours, ses espérances, ses désirs, en même temps que ses haines, sa tristesse et son désespoir. Dans sa forme la plus pure, c'est l'amour de l'éternité, non celui de l'homme terrestre, qui ne cherche qu'à se plaire à soi même. Il est l'esprit de sacrifice prêt à s'immoler sans fin pour l'homme ou pour tous les êtres de l'univers. Tous ceux qui donnent leur vie pour les autres sont en pleine possession de Luvah, que ce soit le Christ mourant pour l'humanité ou Bouddha offrant sa chair et son sang à la tigresse affamée.

Luvah était un des Éternels, comme Urizen. Prit-il conscience de lui même en même temps ou plus tard ? Le mythe de Blake n'est pas assez complet pour l'indiquer. Tout ce que nous savons, c'est que, dans l'Éternité, il dirigeait le cœur humain, jusqu'au jour où Urizen le mit dans le cerveau et lui donna à guider les chevaux de la lumière, mêlant ainsi la vie des émotions et celle de l'intelligence, les faisant agir et essayer de régner l'une sur l'autre. Ceci se passait au moment de la chute d'Albion, l'homme éternel, et au commencement de son sommeil de mort. Luvah n'ayant pu guider les chevaux d'Urizen, accoutumé qu'il était aux tigres de la passion, refusa de s'entendre avec celui-ci, symbole de la Passion éternellement opposée à la Raison et à la Logique. Urizen s'en alla vers le

1. And lo ! like harvest moon, Ahania cast off her dark clothes.
She folded them up in care, in silence, and her brightening limbs
Bathed in the clear spring of the rock, then, from her darksome cave,
Issued in majesty divine. Urizen rose from his couch
On wings of tenfold joy, clapping his hands, his radiant wings
In the immense As when the sun dances upon the mountain,
A shout of jubilee in lovely notes responds from daughter to daughter,
From son to son, as if the stars, beaming innumerable
Through night, should sing soft warbling, filling the earth and heaven ;
And bright Ahania took her seat by Urizen in songs of joy.

(*Vala*, IX, 340.)

Nord et laissa Luvah pendant un instant déverser sa fureur sur l'homme tout entier. Dans ce récit obscur se trouvent vaguement esquissées l'origine du chagrin dans l'âme humaine, la transformation du roi de l'amour en roi de la fureur et de la mort, la situation de l'humanité dévorée et meurtrie par ses passions multiples et contradictoires que rien ne vient plus modérer. Et quand Urizen reparait pour combattre Luvah, c'est celui-ci qui a presque toujours à souffrir, torturé non seulement par les pouvoirs de la logique, mais encore abandonné ou trahi par les objets mêmes de son affection, personnifiés en Vala, son Émanation. Il est soumis à toutes les épreuves, scellé et fondu dans la fournaise de l'affliction. (*Jerusalem*, 7, 30 ; *Vala*, II, 20.) Lorsqu'il renaît, ce n'est que pour de nouvelles batailles où il sera vaincu, capturé par ses ennemis, condamné à mort, cloué à un arbre « pour y mourir une mort de six mille ans, « entouré de désolation ». (*Vala*, VII, 652.)

D'un bout à l'autre de son histoire, il semble n'être que l'homme des douleurs, comme si l'amour était destiné à la souffrance perpétuelle. Ses deux grandes incarnations sont celles de deux dieux martyrs : Christ et Orc.

En tant que Christ, Luvah a eu un rôle sublime. Quand l'homme tomba, et que les Éternels eurent élu sept d'entre eux pour veiller sur lui (les sept yeux de Dieu), six abandonnèrent leur tâche ou la remplirent mal. Le septième fut Jésus, le Christ, symbole de la fraternité humaine, famille universelle vue comme un seul homme. Lui, non seulement veilla sur l'homme, mais il le sauva à la fin, en se sacrifiant et devenant l'Agneau de Dieu. Or, à ce moment, il n'était autre que Luvah, le principe de l'amour. Le Christ, dit Blake, se revêtit des robes de sang de Luvah, c'est-à-dire de son corps vivant. Il vint enseigner l'amour aux hommes, l'opposant aux lois dures de l'Ancien Testament, données par Urizen-Jehovah. Ainsi l'état appelé Luvah ne périt point dans l'humanité ; il nous resta toujours un peu d'amour, même après le triomphe des lois d'égoïsme et d'autorité. C'est pourquoi, après la mort de Jésus, les Éternels l'ensevelissent dans le sépulcre de Luvah, pendant que sur terre on enferme son corps dans la tombe de Joseph d'Arimathie, en attendant sa résurrection finale et son triomphe définitif.

Mais jusqu'à ce moment futur, la religion de l'amour est loin d'avoir conquis le monde. Luvah combat incessamment contre les autres Zoas. Il ne l'emportera qu'à la fin, lorsqu'il ne sera plus doux et

tendre, mais se sera transformé en une énergie passionnée, violente, irrésistible, brisant devant elle toutes les lois et renversant toutes les autorités. C'est là la signification de la résurrection triomphante du Christ. C'est aussi celle du second mythe dans lequel Luvah s'est incarné, le mythe d'Orc. Orc, dont nous verrons quelques pages plus loin l'histoire plus détaillée, est la passion humaine, longtemps captive des lois morales jalouses et égoïstes, mais sentant à la fin Luvah rugir en elle, se révoltant, brisant ses liens et consumant le monde dans les flammes.

Ainsi Luvah, dans le Christ ou dans Orc, a son triomphe final. Alors, de même qu'Urizen et sa famille préparent la moisson nouvelle de l'humanité par le renouvellement de la divine intuition, de même Luvah et ses fils travaillent à la résurrection de l'amour et préparent dans leur pressoir une nouvelle vendange des passions humaines. Ils se reposent et s'endorment épuisés, pour se réveiller jeunes de nouveau, remonter à leur place ancienne dans l'homme régénéré et trôner comme autrefois à la fête des Éternels.

L'histoire de Vala est extrêmement compliquée et obscure. C'est l'Émanation de Luvah, ou plutôt sa fille, comme elle s'appelle elle-même. (*Jerusalem*, 80, 27.) Le livre qui porte son nom parle assez peu d'elle. Les gravures qui la représentent sous la forme d'une femme pleinement développée, soit nue, comme à la première page de *Vala*, soit voilée, comme dans *Jerusalem*, ne nous éclairent guère sur sa nature réelle. A l'origine, elle était l'Émanation de Luvah, née on ne sait comment. Elle se promenait dans l'Eden comme le lis du désert. Elle fut aimée par l'Homme éternel et enfanta un fils qui fut Urizen, « premier-né de la génération ». Fut-ce cette naissance qui déterminait la première séparation d'Urizen et des Éternels ? ou bien Blake avait-il oublié sa première exposition du mythe de la création ? ou avait-il quelque explication inconnue qui réconciliât les deux conceptions ? ou encore ceci arriva-t-il avant la séparation, alors qu'Urizen, fils de Vala, était toujours un pur esprit uni à l'Éternité ? Quoi qu'il en soit, à partir de ce moment, Vala, qui avait fait partie intégrante de Luvah, sembla s'en distinguer pour l'homme, sans toutefois s'en séparer nettement.

Une merveille apparut

Aux yeux de l'homme maintenant déchu, une double forme Vala,
Mâle et femelle, frissonnante. Pâle à cette vue, l'homme déchu recula,

Appela cette énormité Luvah-Vala ; s'en retourna
Dans les vallées pour revenir dans le ciel, mais ne put trouver le chemin ¹.

Cette énormité est l'Hermaphrodite, apparaissant quelquefois dans les dessins originaux de Blake, la Virgo-Scorpio des anciens, le symbole de la Beauté et du Désir. L'Homme, ayant une fois joui de la Beauté « se dissolvant en plein midi sur le sein de Vala dans une « douce félicité », connut un plaisir résultant de cette expérience (symbolisée par la naissance d'Urizen). En même temps il sentit le désir d'en jouir de nouveau, et Luvah, symbole de ce désir, devint à tout jamais associé à Vala. Désormais, la Beauté et l'Amour existent ensemble, enchaînés par le lien mystérieux d'une origine commune, tantôt se poursuivant, tantôt se fuyant, tantôt se mêlant jusqu'à leur grande réunion à la fin des temps. Leurs vicissitudes sont sans nombre. Après la chute de l'homme, Vala se trouve « captive des formes de végétation ». En d'autres termes, elle est devenue visible et est l'âme de la beauté matérielle au lieu d'être un esprit pur. La matérialisation de l'homme a amené la sienne. Elle est poursuivie par tous, surtout par Luvah qu'elle domine, détruit et brûle dans la fournaise des afflictions,

oubliant qu'il était son Luvah,
Avec qui elle marchait dans la félicité au temps d'innocence et de jeunesse ²

Ainsi, de tout temps, la Beauté s'est ri de l'amour qui soupirait après elle et elle l'a consumé.

Mais à peine ce mythe est-il esquissé qu'on y découvre une autre signification. Vala tombe entre les mains d'Urizen et obéit à ses lois. Elle essaie de tuer tous les désirs qui se tournent vers elle, d'après le commandement : « Tu ne convoiteras point. » Mais la destruction de ces désirs dans la personne de Luvah entraîne sa propre destruc-

1. A wonder to the eyes
Of the now fallen Man, a double form Vala appeared, a male
And female shuddering. Pale at the sight, the fallen man recoiled,
And called the enormity Luvah and Vala ; turned
Down vales to find his way back into heaven, but found none.
(Vala, VII, 243.)
... forgetting he was her Luvah,
With whom she walked in bliss in times of innocence and youth.
(Vala, II, 77 ; Jerusalem, 7, 36.)

tion à elle. La beauté que l'on cesse de désirer et d'aimer n'est plus la beauté pour l'esprit de l'homme. De là vient pour elle une nouvelle chute et la mort.

La mort, c'est la matérialisation complète. Urizen prend ses cendres et les mêle à la coque du monde. Elle n'est plus même l'âme de la beauté matérielle : elle est devenue quelque chose de physique, perçu uniquement par les sens et non par l'esprit. On ne peut plus la voir en dehors du monde de la matière. Toutes les fois que Luvah croit la saisir et tente de la posséder, « la vaste « forme de la nature, comme un serpent, vient rouler entre eux. » (*Vala*, III, 101.)

L'amour va devenir matériel, un acte des sens, la passion de la génération, produisant des êtres physiques, créant la nature engendrée et l'aimant, la recommençant à jamais comme le cercle du serpent, dans des conceptions et des naissances constantes. Vala est l'objet de cette passion, la beauté qui attire le désir sensuel, la mère de nos corps de mort, « car si Jérusalem a donné les âmes, c'est « Vala qui a produit les corps. » (*Jerusalem*, 18, 7.) Enfin, lorsque l'Homme a été contracté et subdivisé en individus distincts, ayant chacun son corps, Vala est devenue la Femme, déesse et tentatrice, éternelle et multiple.

Puis tous ces mythes, Beauté physique, Nature, Femme, se mêlent dans l'esprit de Blake. Pour lui, l'amour physique de la Femme et la religion de la Nature sont intimement liés. L'un et l'autre sont l'adoration de quelque chose de beau, d'une beauté matérielle, mais qui n'existe pas en réalité, le culte de l'illusion, du vide et de la mort. En conséquence Vala est la déesse adorée à Babylone ; elle est Cybèle, mère de la Nature, et, conception plus étrange, elle est Marie, mère de la partie mortelle du Christ, la Vierge dont le culte est la mort pour l'esprit. Mais, qu'elle soit la déesse des religions naturelles, la Femme écarlate de l'Apocalypse, Rahab la prostituée, la Nature, la Beauté ou la Femme, c'est toujours elle qui tente et enchaîne l'esprit de l'homme, parachevant l'œuvre de son maître Urizen :

Reconnais-moi maintenant, Albion. Regarde-moi. Seule, je suis la Beauté.
La forme imaginative de l'homme n'est qu'un souffle de Vala,
Je l'exhale dans le ciel, des profondeurs de mes caves secrètes, (a)

(a) C'est-à-dire la génération.

Né de la femme pour obéir à la femme. ô puissant Albion !
Car l'apparence divine est la Fraternité, mais je suis l'Amour ¹.

Albion la reconnaît. Bien qu'il sache que dans l'éternité il n'y a ni amour de femme, ni beauté naturelle, ni passion des sens, il se sent enveloppé et dominé par elle ; toute sa force virile lui échappe. Le trône de Dieu, qui est dans chaque homme, a été réclamé et pris par la femme ; l'homme en tant qu'homme n'existe plus. Il est devenu

le tabernacle de Vala et son temple,
Et non le tabernacle et le temple du Très-Haut ².

De cette façon a été créée une personnalité femme, une Volonté féminine, l'horreur du poète. L'amour, qui devait être le lien entre homme et homme, l'étincelle du grand feu de l'Éternité, est devenu une chose d'égoïsme entre homme et femme, l'ombre de ce qu'il devrait être. « Vala n'est que l'ombre de Jérusalem. » (*Jérusalem*, 44, 40.) L'amour des hommes pour la beauté naturelle n'est qu'une bien faible image de ce qu'il était pour la beauté intellectuelle et divine.

L'influence néfaste de Vala et de son amour sensuel est sans limites. C'est elle qui crée une religion de virginité et de chasteté, à cause du faux respect pour la femme. Elle appelle Pêché l'accomplissement des désirs de l'homme. Elle se voile sous tous les arguments de la loi, « les spectres des morts ». Elle tue l'humanité, en la courbant sous le culte matériel de la nature ; elle maintient son corps sans vie en l'embaumant dans les lois morales. (*Jérusalem*, 80, 27.) C'est pour elle que se livrent tous les combats intérieurs entre les pouvoirs de l'âme humaine. Les guerres intellectuelles sont le résultat des disputes de systèmes devant le grand mystère voilé de la Nature physique ; les guerres dans l'histoire sont la lutte pour la vie du corps mortel, pour le foyer domestique que symbolise la femme ; les guerres morales sont les formes diverses des vicissitudes des passions des sens. Aussi, c'est à Vala que les désirs humains, transformés en démons, chantent leur chant de guerre :

1. Know me now, Albion ! look upon me. I alone am Beauty.
The imaginative Human form is but a breathing of Vala.
I breathe him forth into Heaven, from my secret Cave,
Born of the Woman to obey the Woman, O Albion the mighty !
For the divine Appearance is Brotherhood, but I am Love.
(*Jerusalem*, 33, 48.)
2. ... the tabernacle of Vala and her temple,
And not the Tabernacle and Temple of the Most High.
(*Jerusalem*, 34, 30.)

Maintenant la bataille fait rage autour de tes tendres membres, ô Vala !
Maintenant souris au milieu de tes larmes amères, revêts-toi de toute ta
[beauté,

La blessure de l'épée n'est-elle pas douce et l'os fracassé délicieux ?
Souriras-tu au milieu des morts, quand les blessés gémiront sur le sol ?
Lève tes yeux bleus, Vala ! mets tes chaussures de saphir,
Va, Madeleine mélancolique ! Regarde ! voici que le matin se lève,
Ceins tes reins resplendissants, descends dans le sépulcre,
Fais tomber le sang de ton arc doré et les larmes de tes cheveux d'argent,
Secoue l'eau de tes ailes, la poussière de tes vêtements blancs.
... Évoque ton sourire doux et trompeur ; évoque tes larmes nuageuses,
Nous entendrons tes soupirs dans les trompettes, quand le matin renouvellera
[la lutte sanglante. ¹

Orc, dans lequel est caché Luvah, l'attaque à la fin et la brûle, se consumant lui-même avec elle. Le poète montre ainsi la passion énergique possédant enfin la beauté. Mais de même que le désir avait détruit la beauté en cessant de soupirer pour elle, de même il la détruit maintenant en la possédant tout entière. Orc s'est consumé ; le désir, une fois assouvi, n'existe plus, et, cessant d'exister, il ne voit plus la beauté qui l'attirait, ce qui est la mort de celle-ci. Soit par suppression de soi-même, soit par assouvissement, le désir mourant a causé la mort de la beauté.

Cependant Vala, la Femme, la Beauté physique, sont nécessaires dans notre monde terrestre, à cause de la nécessité de la génération elle-même pour la rédemption. C'est pourquoi Vala ressuscitera au dernier jour, c'est-à-dire sera spiritualisée et sauvée. Elle suppliera le Sauveur :

Aie pitié de moi, Agneau de Dieu ! O Jésus, aie pitié de moi² !

1. Now, now the battle rages round thy tender limbs, o Vala !
Now smile among thy bitter tears, now put on all thy beauty.
Is not the wound of the sword sweet, and the broken bone delightful ?
Wilt thou now smile among the slain, when the wounded groan in the field ?
Lift up thy blue eyes, Vala, and put on thy sapphire shoes.
On, melancholy Magdalen ; behold ! the morning breaks.
Gird in thy flaming loins, descend into the sepulchre ;
Scatter the blood from thy golden bow, and tears from thy silver locks,
Shake off the water from thy wings, dust from thy white garments ;
.....
Call forth thy smile of soft deceit, call forth thy cloudy tears.
We hear thy sighs in trumpets shrill, when morn shall blood renew.
(Vala, VII, 672.)

2. Pity me then, o Lamb of God, o Jesus ! pity me !
(Jerusalem, 80, 30)

Et il ne la laissera point dans la tombe rongeante de la vie matérielle; il la créera de nouveau. (*Jérusalem*, 62, 21.) Elle et Luvah seront réunis pour rentrer dans l'homme éternel. Ils n'auront été rejetés dans le monde des ombres que pour un moment, « jusqu'à ce que l'hiver soit venu et passé », c'est-à-dire jusqu'à ce que tout ce qui est matériel et périssable ait disparu d'elle et de lui. (*Vala*, IX, 793.)

THARMAS ET ENION.

Le troisième Zoa est Tharmas, principe de la vie végétative, dieu du royaume des eaux, habitant l'Ouest, « centre des sensations « physiques, langue dévorante » (*Jérusalem*, 14, 4), qui les absorbe toutes, de même que la langue absorbe le goût de toutes choses. Il est « indolent et morose » parce que la vie végétative coule naturellement, sans effort, par l'action inconsciente des organes physiques. Il ressemble au berger des *Chants d'innocence*, qui suit ses troupeaux dans les pâturages et vit sans souci, les voyant croître.

Son rôle est presque toujours secondaire, relativement à celui des trois autres Zoas, et ce n'est que dans quelques livres de *Vala* qu'on le voit tenir une place assez importante. Son histoire est inséparable de celle d'Enion, son émanation. Enion est probablement la même qu'« Eno, l'antique mère », qui, dans les premiers livres prophétiques (*Livre de Los*), se plaignait des entraves mises aux énergies de la nature. Elle est en tout cas le pouvoir générateur dans la vie physique, distincte de Vala, beauté qui attire. C'est la Vénus Genetrix, mère des choses qui végètent, de même que Tharmas est « le grand « pouvoir fécondant, qui s'assombrit dans l'Ouest ».

A la chute de l'homme, de même que les autres Émanations, Énion se sépare de Tharmas, en qui elle a découvert le Péché, car Urizen et ses lois ont déjà exercé leur influence sur lui. Mais elle découvre le même Péché en elle-même et s'enfuit. Par sa fuite, elle attire le Spectre de Tharmas, qui la poursuit, tout en la haïssant. Il la saisit, se confond avec elle en un monstre horrible, moitié femme, moitié spectre, et d'eux naissent Los et Enitharmon, « deux petits enfants, pleurant sur les vents désolés ». Il importe peu à Blake de les avoir fait naître autrement ailleurs, et pour lui deux mythes contradictoires peuvent être également vrais. Ici il veut montrer que le Temps et l'Espace sont nécessaires au commencement et au progrès de la vie

végétative ; par suite, ce seront les deux premiers-nés des grands pouvoirs créateurs de la Nature, mâle et femelle.

Aussitôt qu'ils sont nés, voilà que la Nature entière grouille et procréé Enion fait éclore l'univers de la création.

Toute la nature, arbres, animaux, sont sa production.

Elle couve les rochers, et les rochers anguleux végètent en gémissant.

Le chêne à la dure écorce, le hêtre au long profil, le châtaignier, le pin,

Le doux poirier, le noyer renfrogné, le sorbier amer, le pommier sucré,

Ouvrent leur rude écorce. De petits becs, de petites ailes se montrent en

[gazouillant :

Le rossignol, le loriot, le rouge-gorge, l'alouette, la linotte et la grive.

La chèvre sauta de la falaise escarpée, le mouton s'éveilla de l'argile,

Et sur sa tige verte se dressa le blé, ondulant innombrable ¹.

Ainsi les êtres se multiplient à mesure qu'Enion exhale peu à peu sa vie sur les rochers. Quant au spectre de Tharmas, aussitôt qu'il a abandonné Enion, il tombe dans la mort éternelle. Il est la Nature sans le pouvoir créateur, c'est-à-dire la matière, et aucune puissance d'imagination ne peut lui redonner la vie. « Le spectre de Tharmas « est la mort à jamais. » (*Vala*, I, 210.)

Quant à Enion, elle devient, pour ainsi dire, l'âme de la nature, distincte de l'humanité. Mais elle a oublié son origine ; elle est aveugle et cassée par l'âge. Elle pleure sur les vents. Elle voit que, le pouvoir de destruction opposé au sien, la loi de la mort, a fait son apparition dans le monde, et elle se lamente incessamment. Blake a mis dans ses plaintes toute sa pitié pour les créatures muettes qui souffrent et meurent sans qu'on pense à elles :

Pourquoi le corbeau crie-t-il si fort sans qu'on ait pitié de lui ?

Pourquoi le moineau et le rouge-gorge tombent-ils dans l'hiver stérile ?

Faibles, frissonnants, ils se tiennent sur le buisson sans feuille ou la pierre gelée,

Fatigués de chercher leur nourriture dans les déserts de neige, leur petit cœur

1. All nature, trees, animals, are her production :

Enion brooded on the rocks. The rough rocks, groaning, vegetate,
The barked oak, the long limbed beech, the chestnut-tree, the pine,
The pear-tree mild, the frowning walnut, the sharp crab, apple sweet,
The rough bark opens ; twittering peep forth little beaks and wings ;
The nightingale, the goldfinch, robin, lark, linnet and thrush ;
The goat leaped from the craggy cliff, the sheep awoke from the mould.
Upon its green stalk rose the corn, waving innumerable.

(*Vala*, I, 169.)

Froid, leur petite langue épuisée, elle qui autrefois, dans sa joie insouciante, Chantait des hymnes de gratitude aux blés ondulants autour de leur nid ¹.

A d'autres moments, elle se lamenta sur le mal dans le monde. La nature, qui devait faire les délices des hommes, est devenue leur ennemie. Toute la création s'est tournée contre l'homme et lui-même s'est tourné contre son prochain. Les lois physiques ont créé des forts et des faibles. La faiblesse a engendré la ruse et l'hypocrisie, et ainsi sont venus le mal et le chagrin. Elle énumère et mêle tous ces maux dans ses longues plaintes, fait comme un sommaire de toutes les tristesses de l'âme, s'afflige de toutes les afflictions de l'humanité, et maudit ses propres lois de la vie, puisqu'elles ont amené la mort, la famine et la pauvreté :

Je suis forcée de semer le chardon pour du blé, l'ortie comme plante nourris-
[sante.

J'ai planté sur la terre un faux serment : il a produit un arbre empoisonné.

J'ai choisi le serpent comme conseiller, et le chien

Comme maître d'école pour mes enfants...

J'ai enseigné au voleur le sentier secret pour entrer chez le juste ;

J'ai appris à la pâle ruse à étendre ses filets sur le matin.

Quel est le prix de l'expérience ? Les hommes l'achètent-ils pour une chanson ?

Où la sagesse pour une danse dans la rue ? Non, elle s'achète au prix

De tout ce qu'un homme possède : sa femme, sa maison, ses enfants.

La sagesse se vend dans le marché désert, où personne ne vient acheter,

Et dans les champs desséchés où le fermier laboure vainement pour son pain.

Puis elle continue ses déclamations en comparant le sort du riche et du pauvre, et en maudissant la pauvreté :

C'est une chose aisée que de se réjouir sous des tentes prospères,

Ainsi je voudrais chanter et me réjouir, mais cela n'est pas pour moi ².

1. Why does the Raven cry aloud, and no one pities her ?
Why fall the sparrow and the robin in the foodless winter ?
Faint, shivering, they sit on leafless bush or frozen stone,
Wearied with seeking food across the snowy waste, the little
Heart cold, the little tongue consumed, that once in thoughtless joy
Gave songs of gratitude to waving cornfields round their nest.
(Vala, I, 374.)
2. I am made to sow the thistle for wheat, the nettle for a nourishing dainty.
I have planted a false oath on the earth. It has brought forth a poison tree.
I have chosen the serpent for a councillor and the dog
For a schoolmaster to my children.
I have taught the thief a secret path into the house of the just ;
I have taught pale artifice to spread his nets upon the morning...

Ainsi sa forme terrible va en se lamentant dans le vide. Quelquefois elle flotte autour d'Urizen, quelquefois autour de Los, mais elle échappe toujours à Tharmas, qui la poursuit.

Quant à Tharmas, deux objets remplissent son histoire : sa vaine recherche d'Enion et sa lutte contre Urizen et Los. On le voit survivre même aux ruines du monde de Luvah. Lorsque l'amour et le désir sont morts, il reste néanmoins la sensation de la vie et le besoin de la continuer. Ce besoin est si fort que Tharmas demande à Los de lui bâtir un nouvel univers. Afin de le contraindre, il lui enlève Enitharmon pour la rendre plus tard à son Spectre, et finalement il aide Los dans ses propres travaux. Tous ces mythes indiquent vaguement l'influence du désir de la vie sur l'esprit de l'homme et son action sur la création des arts et de la poésie, œuvre de Los. Contre Urizen seul il est impuissant, et il combat et recule à la fois : les fonctions végétatives doivent céder aux fonctions intellectuelles ; les organes ne peuvent refuser d'obéir au cerveau.

Dans des épisodes de ses luttes, Tharmas prend Vala pour Enion, la beauté pour le pouvoir créateur, puis, reconnaissant son erreur, il pleure la perte de ses joies anciennes :

O Vala ! Je vivais autrefois dans un jardin de délices.
J'arrosais Enion le matin, et toujours elle demeurait
Au milieu du pommier, et tout le jardin de délices
Tournait comme un rêve devant mes yeux ¹.

Plus tard, effrayé par le spectre d'Urizen, il se soumet à Los, le prophète éternel, comme la vie naturelle cédant à la vie divine. Alors seulement il peut espérer le retour d'Enion. Mais il doit d'abord

What is the price of experience ? Do men buy it for a song ?
Or wisdom for a dance in the street ? No. It is bought with the price
Of all that a man hath — his wife, his house, his children.
Wisdom is sold in the desolate market, where none come to buy,
And in the withered fields, where the farmer ploughs for bread in vain.

.....
It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity.
Thus I could sing and thus rejoice ; but it is not so with me.

(Vala, II, 379.)

1. Oh ! Vala once I lived in a garden of delight,
I watered Enion in the morning, and she lived always
Among the apple-tree, and all the garden of delight
Swam like a dream before my eyes.

(Vala, VII, 717.)

s'humilier devant les autres esprits au lieu de chercher à dominer la vie humaine ; calmer sa fureur et appeler Enion humblement :

Lève-toi, Enion, lève-toi, et envoie ton sourire sur ma tête,
Comme lorsque tu souris aux montagnes qui alors se réjouissent.
Quand souriras-tu à Tharmas, toi qui apportes des jours dorés ?
Lève-toi, Enion, car voici que j'ai calmé mes mers ¹.

Comme les transformations morales sont toujours symbolisées par des changements physiques, Tharmas et Enion se retrouvent de nouveau, mais comme deux petits enfants,

Et, dans une enfance éternelle, errant au milieu des troupeaux de Vala,
Dans des joies et des chagrins alternatifs d'enfant Enion et Tharmas jouaient ².

Ils jouent jusqu'à ce que l'heure soit venue pour eux d'aider au grand travail de la régénération de l'humanité, de la résurrection et de la vie nouvelle.

En attendant, ils représentent au milieu de nous le simple instinct de la vie. Ils remplissent nonseulement la nature végétale et animale, mais aussi les esprits des enfants, avant que Luvah soit venu en eux avec ses passions, ou Urizen avec son expérience, et avant qu'ils aient entendu la voix terrible d'Urthona-Los, le prophète éternel. C'est Tharmas et Enion qui poussent des cris de joie et font vibrer de leurs éclats de rire les champs joyeux de l'enfance. Ils ont oublié leurs luttes passées dans le monde éternel, mais ils en ont gardé la grande joie de l'existence, la fraîcheur de la vie, l'énergie naissante de la nature, éclatant dans ses bourgeons et s'épanouissant dans ses fleurs, teinte des couleurs enchanteresses d'un printemps qui ne se fane point et d'une jeunesse éternelle. C'est sous leur dictée que Blake a écrit ses admirables *Chants d'innocence*, et renouvelé à jamais pour nous les joies les plus pures et les plus tendres d'une enfance insouciante, innocente et heureuse.

1. Arise, oh Enion ! arise, and smile upon my head,
As thou dost smile upon the barren mountains and they rejoice.
When wilt thou smile on Tharmas, o thou, bringer of golden days ?
Arise, oh Enion ! arise, for lo ! I have calmed my seas !
(*Vala*, IX, 436.)
- 2 In eternal childhood, straying among Vala's flocks,
In infant sorrow and joy alternate, Enion and Tharmas played.
(*Vala*, IX, 548.)

URTHONA-LOS ET ENITHARMON.

Urthona est le quatrième. Il est le même personnage que Los, l'ancien forgeron d'Urizen, et il reste maintenant à en examiner les différents aspects et l'histoire :

Los était le quatrième immortel étoilé, et dans la Terre
D'un univers brillant, il avait jour et nuit la domination,
Pendant des jours et des nuits de joies successives : Urthona était son nom ¹.

Blake semble donc, sous le nom primitif d'Urthona, faire de lui le principe qui commande à la terre, sous la direction de qui vit et se meut le macrocosme de notre monde. On l'a comparé à l'Esprit de la Terre évoqué par Faust et au Démogorgon de Shelley. Il est le vieil instinct qui maintient l'homme terrestre uni à l'univers et à Dieu. Il semble ainsi que, pour Blake, l'instinct et le désir de l'infini soient venus des entrailles mêmes de notre planète, pour nous attirer vers l'Éternité, de même que la loi de la gravitation attire notre terre vers le centre d'où elle est sortie. Quoi qu'il en soit, cet instinct se révèle par la voix des prophètes et des visionnaires, et se continue à travers le Temps pour que la vision de l'Éternité ne disparaisse pas complètement. De même que l'Erdegeist de Faust, Urthona « travaille au « métier du tisseur, le Temps, et tisse le vêtement vivant de la Divinité », ce qui, pour Blake, peut être d'une part la trame des jours et des années, œuvre de Los et vêtement de l'Éternité, d'autre part la parole inspirée, maintenue vivante également par Los à travers les générations humaines. L'impression chaotique et puissante qu'il laisse dans l'esprit s'harmonise avec la description de Démogorgon :

Une puissance cachée, semblable à l'obscurité,
S'élève de la terre, et, du haut du ciel,
Se répand en averses comme la nuit, et, de l'intérieur de l'air,
Elle éclate, comme des éclipses qui auraient été concentrées
Dans les pores de la lumière du soleil.

(Shelley, *Prométhée délivré*.)

1. Los was the fourth immortal starry one, and in the Earth
Of a bright Universe, Empery attended day and night,
Days and nights of revolving joy. Urthona was his name.

Vala, I, 11.)

Comme Démogorgon aussi, il parle de délivrance et annonce le triomphe final de l'humanité sur les dieux.

Son nom était Urthona dans l'Éternité. Mais lorsque l'homme tomba dans le Temps, il devint le gardien du Temps, « Los, la forme « véhiculaire d'Urthona », dont on a vu la naissance dans la création d'Urizen et dans celle du monde de Tharmas. Il est toujours intimement associé à son émanation, Enitharmon, soit comme Temps et Espace, soit comme Prophétie et Pitié.

Los est nommé le Temps par les mortels, et Enitharmon l'Espace. Mais ils le dépeignent âgé et chauve, lui qui est dans une jeunesse éternelle. Tout-puissant la chevelure florissante comme le front du matin. Il est l'esprit de prophétie, un Élie toujours visible. Le Temps est la miséricorde de l'Éternité ; sans sa rapidité, Qui est la plus rapide des choses, tout serait tourment éternel. Tous les dieux des royaumes de la terre travaillent dans les salles de Los. Chacun est un fils déchu de l'esprit de prophétie. Il est le quatrième des Zoas, qui se tenaient autour du trône divin ¹.

Ainsi Blake associe les deux mythes. De même que la génération et la mort du corps étaient nécessaires pour arriver à la vie éternelle, de même il était nécessaire que les personnalités fussent liées dans le Temps et l'Espace pour ne pas se détruire complètement, et pouvoir rentrer dans l'unité primitive. Mais il fallait aussi que le sens de cette unité ne fût point complètement obscurci, qu'une voix parlât de l'Eden perdu. Ce fut la voix du Temps, fils de l'Éternité, qui sauva encore l'humanité en devenant l'esprit prophétique, le Los du mythe nouveau.

Mais pour Blake, la prophétie n'est pas ce que les orthodoxes appellent de ce nom. C'est l'art sous toutes ses formes. Non seulement Ézéchiël, Isaïe et Jean étaient des prophètes ; mais tous les visionnaires, tous les poètes, tous les artistes, tous ceux qui apportent

1. Los is by mortals named Time ; Enitharmon is named Space.
But they depict him bald and aged, who is in Eternal youth,
All-powerful, and his locks flourish like the brows of morning.
He is the spirit of Prophecy, the ever apparent Elias.
Time is the Mercy of Eternity ; without Time's swiftness,
Which is the swiftest of all things, all were eternal torment.
All the Gods of the Kingdoms of earth labour in Los's halls.
Every one is a fallen son of the spirit of prophecy.
He is the fourth Zoa, that stood around the throne divine.

(Milton, 23, 68.)

sur la terre un peu du monde éternel de l'imagination, un reflet, si faible qu'il soit, du pays des rêves, par lequel seul la Terre peut vivre (de là la conception d'Urthona, la Vie de la Terre). Milton était un grand prophète de Los, comme on l'a vu plus haut, Blake également. Les artistes individuels passent, mais l'état Los, c'est-à-dire l'Inspiration, reste à jamais.

Quant à Enitharmon, son rôle est moins clair. Elle est l'espace. Mais lorsqu'elle se détacha de Los, les Éternels l'appelèrent la Pitié. Lorsque Los est l'inspiration, elle est la sensibilité de l'âme de l'artiste, sa joie dans son travail, son émotion devant ses visions. Pour Blake, cette partie la plus douce de son esprit était symbolisée par sa femme, « l'ombre de ses délices ». De là cette étrange définition d'Enitharmon, que le poète n'emploie pour aucune autre émanation, et qui est comme une espèce de tribut de reconnaissance rendu à Mrs. Blake :

Enitharmon est la femme mortelle et végétée de Los,
Son émanation, et cependant sa femme, jusqu'à ce que le sommeil de la mort
[soit passé ¹.

Quand ce sommeil sera passé, quand la porte d'or de la tombe se sera ouverte pour Blake et sa femme, quand ils s'éveilleront à la seule vie réelle, alors il n'y aura plus ni mari ni femme. Elle sera son émanation, comme dans le passé éternel ; sa personnalité s'anéantira ; elle ne fera plus qu'un avec lui, dans la grande humanité divine qui est le Christ. Mais la porte est encore fermée et invisible ; nous sommes dans notre monde des corps, plongés profondément « dans le Sommeil de la Mort », et Enitharmon est une simple femme « végétative et mortelle ».

Multiples et complexes sont les travaux de Los et d'Enitharmon. Ils remplissent la plus grande partie des Livres prophétiques. Leur personnalité et leur signification changent constamment, à mesure qu'un mythe sort de l'autre ou le remplace. Il est impossible de les suivre dans le labyrinthe de détails au milieu duquel s'embarrasse leur histoire. Leurs principales œuvres seules se distinguent assez nettement dans la masse confuse des poèmes, comme elles doivent se distinguer dans l'histoire embrouillée de l'humanité. Ce sont : 1° la

1. Enitharmon is a vegetated mortal wife of Los,
His emanation, yet his wife, till the sleep of death is past.
(Jerusalem, 14, 13)

fixation d'Urizen dans le temps et l'espace ; 2° la création et le sacrifice d'Orc, la passion humaine ; 3° les luttes entre Los et Enitharmon ; 4° les luttes de Los contre son spectre ; 5° la construction de Golgonooza, monde de l'art et celle du monde matériel ; — 6° la protection et la régénération de l'homme.

I. — La fixation des changements d'Urizen a déjà été décrite (ch. ix). Elle est exposée en détail dans le livre d'Urizen et, presque dans les mêmes termes, au quatrième chant de *Vala*. De ce premier grand travail vient l'allégorie de Los le forgeron, une espèce de Thor, le marteau à la main, toujours debout à côté de son enclume, ou soufflant dans ses fournaises, fondant des métaux, du fer, du cuivre, les désirs ou les pensées élémentaires des hommes, les fixant aussitôt qu'ils existent, et forgeant des systèmes et des mondes.

II. — L'histoire d'Orc, premier-né de Los et d'Enitharmon, occupe une grande partie du livre d'Urizen et de celui de *Vala* (V et VII). Elle symbolise la jalousie essayant de détruire l'amour, la loi arrêtant l'essor des énergies naturelles. Quand Los eut émané Enitharmon, il l'aima, et d'elle naquit Orc, le Démon rouge, que Blake représente toujours entouré des flammes de la vie et de la passion, la Terreur hurlante, l'Ombre humaine. Aussitôt qu'Orc grandit, nourri du lait d'Enitharmon, elle l'aime, et la jalousie entre dans le cœur de Los, malgré tous les efforts que fait celui-ci pour s'en débarrasser.

Une ceinture comprimante commença à croître
Autour de son sein. Par ses sanglots
Il brisa la ceinture en deux,
Mais une autre ceinture
Vint encore opprimer son sein ¹.

Chaque jour une nouvelle chaîne se forme, et toutes ensemble composent la pesante chaîne de la jalousie. Los avait vu Orc, maintenant âgé de quatorze ans,

Embrassant sa mère resplendissante, et il avait vu le feu méchant
De ses jeunes yeux, discernant clairement qu'Orc complotait sa mort ².

1. A tightening girdle grew
 Around his bosom. In sobbings
 He burst the girdle in twain,
 But still another girdle
 Oppressed his bosom

(*Urizen*, VII, 2.)

2. ... Embracing his bright mother, and beheld malignant fire
 In his young eyes, discerning plain that Orc plotted his death,

(*Vala*, V, 81.)

Alors il le prit, et, à l'aide d'Enitharmon en larmes, il le fixa avec sa chaîne au sommet d'une montagne, ne laissant pour le surveiller que son Spectre « concentré dans l'égoïsme paternel, appétit dévorant ». Comme Prométhée, Orc demeure, hurlant sur son rocher, passion humaine subjuguée sous les lois de la nécessité jalouse et de l'égoïsme. En vain des milliers de désirs et d'aspirations naissent en lui. En vain

dix mille milliers d'esprits de vie

Se lamentent autour du démon, allant et revenant

A son appel énorme. Ils fuient dans les cieux des cieux,

Et reviennent avec du vin et de la nourriture Ils plongent dans les abîmes
Pour lui apporter les joies frémissantes des sens et calmer sa rage incessante ¹.

A quoi bon les flammes de la vie jouant autour de lui et lui montrant les forces du monde éternel ? Pourquoi ses sens se contractent-ils ou s'étendent-ils encore pour voir les secrets de l'univers ou les profondeurs de l'âme humaine ? Toutes les joies de la vie sont près de lui :

Toutes les étoiles

Chantent alentour. Ici ondule la moisson ; là se réjouit la vendange.

Les sources coulent en rivières de délices. Les fleurs jaillissantes

Boivent, rient et chantent ; la sauterelle, la fourmi et la mouche ;

Le papillon doré bâtit là sa maison et étend son lit de soie².

Il voit et sent toutes ces choses. Mais lui seul n'a point de joie. Il est rempli de passions inassouvissables de désirs infinis, fleurs brisées avant d'être ouvertes, énergies indomptables arrêtées par l'éternel

1. ten thousand spirits
Of life lament around the Demon, going forth and returning
At his enormous call ; they flee into the heavens of heaven,
And back return with wine and food, or dive into the deep
To bring the thrilling joys of sense to quell his ceaseless rage.
(Vala V, 116.)

2. All the stars
Sing round. There waves the harvest ; the vintage rejoices there.
The springs flow into rivers of delight. Spontaneous flowers
Drink, laugh and sing ; the grasshopper, the emmet and the fly,
The golden moth builds there a house and spreads her silken bed.
(Vala, V, 130.)

« Tu ne dois pas ». En vain le tyran lui-même regrette son propre ouvrage ; en vain Los et Enitharmon déplorent le moment de jalousie qui les a fait enchaîner sur le rocher l'enfant vermeil. Une fois que de telles lois ont été exprimées, elles sont indestructibles ; la jalousie, comme l'amour, est plus forte que la mort et ses effets persistent indéfiniment. La chaîne s'est enfoncée et accrue dans les membres d'Orc ; elle les a fixés fortement au rocher, elle est devenue une végétation luxuriante, couvrant la montagne depuis les cavernes de sa base jusqu'au sommet où se trouve l'enfant immortel. Ni les larmes, ni la mort d'Enitharmon, ni les efforts de Los, ni les taureaux de Luvah, ne peuvent la briser. C'est une chaîne vivante, « se nourrissant de la vie du Démon. » Orc, dans ses convulsions, ébranle la terre, l'enveloppe de ses flammes grandissantes. Urizen tressaille sur son trône et se met en route pour redécouvrir la cause de ces commotions. Luvah, le désir suprême et l'amour tout-puissant, entre et se cache dans la personne d'Orc. Il lutte contre Urizen, passion contre loi. Il crée un corps de serpent, qui s'échappe de ses membres, « silencieux comme l'amour désespéré et fort comme la jalousie », et qui dresse sa vaste masse contre l'arbre du mystère pour l'étouffer à la fin. En même temps, dans son agitation furieuse, dans sa passion inextinguible pour la beauté de Vala, il brise ses chaînes, se mêle à Vala et est consumé avec elle dans ses propres feux. La force de la passion contenue a brisé ses liens à la fin, et le désir assouvi s'est détruit lui-même. Blake avait exprimé la même pensée des années auparavant en disant que le monde serait consumé au bout de six mille ans par la perfection de la jouissance sexuelle. (*Mariage du Ciel et de l'Enfer*, p. 14.) La destruction de Vala est la dissolution de la beauté du monde possédée par le désir, absorbée complètement en lui, et cessant d'exister en même temps que lui après sa satisfaction parfaite.

III. — Les querelles de Los et d'Enitharmon remplissent toutes les Nuits de Vala, de même que les luttes des trois autres Zoas avec leurs émanations. Dans ce symbole sont cachées les luttes intérieures de l'esprit artistique. Enitharmon n'est plus seulement la Pitié ou le Plaisir de l'artiste ; elle est devenue la forme idéale, la Vision flottant devant ses yeux et fuyant comme une ombre. Elle est encore sa joie dans l'accomplissement de son travail ; mais elle est aussi l'épouse de Los, femme capricieuse à l'amour inconstant. A peine est-elle issue de Los que déjà

Los meurt dans son désespoir ; mais après une nuit de chagrin, elle le ressuscite par un chant d'amour ;

La joie de la femme est la mort de son bien-aimé même
 Qui meurt d'amour pour elle
 Dans des tourments de jalousie sauvage et des angoisses d'adoration.
 ... Oh ! je suis lasse ! Pose ta main sur moi quand je défaille,
 Je me pâme sous tes rayons,
 Car tu as touché mes sens délicats, et ils t'ont répondu.
 Maintenant je ne suis rien et je m'affaïsse
 Et je tombe sur le lit d'un sommeil solennel, jusqu'à ce que tu m'éveilles !

Ainsi rappelé « dans une extase illusoire et trompeuse », Los entend et il renaît à la vie. Mais hélas ! à peine a-t-il pris de nouveau Enitharmon dans ses bras qu'elle s'enfuit « étendue sur l'immensité « comme un arc-en-ciel lumineux, pleurant, souriant, s'effaçant ».

Ailleurs, on la voit dévoiler le secret de la femme, son amour grossier, jaloux et fier, commandant l'amour supérieur de l'homme.

... Je crérai
Au-dessous de mon sein des flancs arrondis par lesquels la femme
Commandera, de peur que moi aussi je ne sois enveloppé
Par l'amour. Sois sûr que je ne serai jamais ton esclave.
Que la joie de l'homme soit l'amour ; la joie de la femme l'orgueil.
Dans l'Eden, nos amours étaient les mêmes, ils sont maintenant opposés 2.

Et le spectre de Los lui dit la vérité amère :

1. The joy of woman is the death even of her most beloved
Who dies for love of her
In torments of fierce jealousy and pangs of adoration.
O I am weary ! Lay thy hand upon me as I faint,
I faint beneath these beams of thine,
For thou hast touched my fine senses and they answered thee.
Now I am nothing, and I sink
And fall on the bed of solemn sleep till thou awakenest me
(*Vala*, II, 341.)
2. I will create
A round womb beneath my bosom, by which she will command,
Lest I also be overwoven
With love ; be thou assured I never will be thy slave.
Let Man's delight be Love, but Woman's delight be Pride.
In Eden, our loves were the same ; here they are opposite.
(*Jerusalem*, 87, 12.)

L'homme qui respecte la femme sera méprisé par la femme,
Et la ruse mortelle, l'abjection vile, seules, la posséderont ¹.

Ici la déesse est tombée du ciel et devenue la femme dominante et charnelle.

Il est inutile de reprendre cette histoire sous ses formes nombreuses comme le fait Blake à mainte et mainte reprise. Toujours, jusqu'à la fin des temps, la femme attirera l'homme et fuira loin de lui, toujours elle le tuera et le ranimera de ses larmes. Toujours aussi le rêve de beauté et d'amour de l'artiste voltigera devant ses yeux, hors de son atteinte, le remplissant de douleur et de joie ; éternelle Eurydice, poursuivie et perdue dans les ombres infinies, « pleurant, souriant, s'effaçant ».

IV. — Les luttes de Los-Urthona avec son spectre sont aussi infinies et variées que ses querelles avec Enitharmon. Le livre de Vala tout entier était écrit pour montrer sa division en Spectre et Émanation et ses vicissitudes :

Filles de Beulah, chantez

Sa chute dans la division et sa résurrection dans l'unité,
Sa chute dans la génération de la vieillesse et de la mort, et
Sa régénération par sa résurrection d'entre les morts ².

Dans *Vala*, le Spectre de Los, qui est Urthona, apparaît pour la première fois faisant cause commune avec Tharmas pour arrêter la marche d'Urizen. C'est l'orgueil du prophète et l'instinct de la vie se révoltant contre les lois despotiques d'un faux dieu. Mais l'œuvre principale du Spectre, c'est la conquête d'Enitharmon, qui, ne le reconnaissant pas, se donne à lui sous l'arbre du mystère. Alors, il lui explique leur origine mystérieuse et commune lorsque l'homme fut divisé, il lui dit comment il ne désire qu'elle, car il est Urthona, un esprit, le Spectre d'un vivant. Avec elle il engendre Ulro, l'Erreur, monstre horrible. Puis il entre dans le sein de Los, et pour la première fois celui-ci a conscience d'être le même qu'Urthona :

1. The Man who respects Woman shall be despised by Woman,
And deadly cunning, and mean abjectness only shall enjoy them.
(*Jerusalem*, 88, 371.)

2. Daughters of Beulah, sing
His fall into division and his resurrection into Unity ;
His fall into generation and decay and death, and his
Regeneration by resurrection from the dead.

(*Vala*, I, 16.)

Tu es uni à ton spectre pour consumer dans la douleur
Ce corps mortel, et revenir, par l'anéantissement de toi-même,
A la Vie éternelle, afin d'être assuré que je suis toi,
Car tu n'es qu'une forme, un organe de vie. De toi-même,
Tu n'es rien, créé continuellement par la miséricorde de l'amour divin ¹.

Ainsi le prophète apprend son néant. Il passe ; seul l'état d'esprit Urthona, le souffle qui respire en lui, est éternel. Ce n'est que par son identification absolue avec cet esprit, par l'oubli de toute pensée de soi-même, en devenant uniquement la voix de Dieu, que le prophète peut accomplir sa destinée et arriver à l'union parfaite avec son idéal. Sans cela, il n'y aura qu'erreur. Mais lorsque Los a reconnu son spectre et l'a embrassé avec amour, Enitharmon peut revenir vers lui, non sans vicissitudes « après six mille ans d'abnégation et de contrition et à l'avènement de l'Agneau de Dieu ». Après la régénération de l'homme, la réunion définitive aura lieu ;

Urthona s'est levé dans sa force ; il n'est plus maintenant
Séparé d'Enitharmon ; il n'est plus le Spectre de Los ².

Il n'y aura plus besoin de prophétie, puisque l'homme et Dieu ne feront qu'un, plus besoin d'idéal, puisque l'idéal sera la vie elle-même.

La conception du Spectre de Los est différente dans *Jerusalem*. Là surtout il est l'ennemi mortel du Prophète. Il semble avoir complètement oublié qu'il est Urthona, jusqu'à ce que Los le lui rappelle. Il n'est que l'orgueil de Los et sa satisfaction de soi-même. Il plane au-dessus de sa forge et essaye, soit de subjuguier Los, soit de lui persuader d'abandonner à son sort Albion, l'homme éternel, que Los a entrepris de sauver.

Iras-tu donc toujours vers ta destruction
Jusqu'à ce que la vie te soit enlevée par son amitié trompeuse ?

1. Thou art united with thy spectre to consume by pains
That mortal body, and, by self-annihilation come
Back to Eternal life, to be assured I am thy self...
For thou art but a form and organ of life and of thyself
Art nought, by Mercy and Love divine continually created.
(*Vala*, VII, 339.)
2. Urthona is arisen in his strength, no longer now
Divided from Enitharmon, no longer the spectre of Los.
(*Vala*, IX, 843.)

Il t'absorbe comme de l'eau ; comme du vin, il te déverse
 Dans ses tonneaux. Il foule aux pieds tes filles dans sa vendange ;
 Ses taureaux piétinent tes fils... et les spectres de ses fils se moquent
 | de toi.

... Je l'ai vu, indigné, et tu ne seras point ému ?
Il t'a coupé en deux, et tu lui pardonneras toujours ?

C'est toujours la plainte du Christ : « Les hommes tuent les prophètes et lapident ceux qui leur sont envoyés ». Cependant l'Esprit reste inébranlable et continue son œuvre au milieu des générations des hommes. Non seulement il n'est pas persuadé par son orgueil et son égoïsme (les raisonnements de son spectre), mais il le soumet, le force à travailler à ses fourneaux, à suivre, à aider ou à chasser les fils et les filles d'Albion, afin qu'ils ne viennent point l'interrompre dans son travail. Ainsi même les mobiles les moins nobles de l'artiste sont mis au service de son idéal. Le spectre est envoyé vers les quatre coins du ciel « dans un désir sauvage de beauté, dans des tortures de répulsion. Il est le Spectre d'un Vivant poursuivant les Émanations des morts ». (*Jerusalem*, 17, 13.) L'art ne craint point de s'adresser même aux passions et aux affections terrestres des hommes pour attirer leurs regards. Ainsi le Spectre contribue au travail de l'Éternité. Les fils d'Eden le loueront d'avoir conservé la Vision divine dans des temps troublés et Los le recevra dans son sein. (*Jerusalem*, 30, 77.)

V. — Pendant ce temps, Los a bâti Golgonooza, le Palais ou le Monde de l'Art. C'a été là le grand travail de l'Inspiration à travers l'histoire de l'humanité. Par l'Art seul, nous pouvons entrevoir la Vision divine. C'est tout ce qui reste à l'homme de l'Eden perdu. Los le bâtit incessamment, avec l'aide involontaire de son spectre et l'aide consentie d'Enitharmon. Il le commença comme l'Univers de l'Idéal, pour contrecarrer l'effet du monde matériel bâti par Urizen, et Blake en fait une description minutieuse. A peine indiqué dans

1. Wilt thou still go on to destruction,
Til the life is all taken away by this deceitful friendship ?
He drinks thee up like water ; like wine he pours thee
Into his tuns : thy daughters are trodden in his vintage ;
He makes thy sons the trampling of his bulls... all the spectres of his sons
mock thee.

... I saw it indignant, and thou art not moved !
This has divided thee in sunder ; and wilt thou still forgive ?
(Jerusalem, 7, 9.)

Vala (V, 76), ce palais occupe plusieurs pages de *Jerusalem* (12 et 13). On pourrait presque le peindre comme la Cité nouvelle de l'Apocalypse ou en dresser la carte, comme celle de l'*Enfer* de Dante. Blake a essayé d'imiter la vision du temple d'Ézéchiél (chap. XL et sq.) avec ses détails de dimensions, de chambres, de portes et d'orientations, quoiqu'il ne soit pas arrivé à la même netteté ou à la même précision à cause du sens allégorique, dont il n'a pu se débarrasser :

Et la barrière nord de Golgonooza, vers la génération,
A quatre taureaux sculptés, terribles devant la porte de fer,
Et les taureaux sont de fer ; et celle qui est tournée vers Ulro
Est d'argile cuite et émaillée, luisant éternellement comme quatre four-
[naïses,
Qui tournent sur les roues des fils d'Albion avec un pouvoir énorme.
Et vers Beulah, quatre portes : d'or, d'argent, de cuivre et de fer¹.

On peut ainsi conjecturer ses façons de concevoir l'Art dans l'histoire : les œuvres s'adressant à l'homme mortel avec ses passions (les taureaux de fer), puis celles qui ne sont qu'erreur, sèches comme l'argile émaillée au four, et mortes comme elle ; puis celles qui expriment le rêve et ne considèrent que l'idéal, avec leur richesse de pensée spirituelle, d'imagination, d'amour et de connaissance. Alors viennent d'autres descriptions de barrières et de murailles, et les parties de chacune ; et les génies, les gnomes, les nymphes et les fées qui les gardent, et tout autour, tout ce qui n'est point l'art ou l'idéal :

la terre de la mort éternelle ; une terre
De douleur et de misère, de désespoir et de mélancolie inconsolable,
Dans les vingt-sept cieux, comptés d'Adam à Luther (a)
De la Coque bleue du monde jusqu'à la Terre végétative².

1. And the North gate of Golgonooza, towards generation
Has four sculptured bulls, terrible before the gate of iron ;
And iron the bulls ; and that which looks towards Ulro
Clay baked and enamelled, eternal glowing as four furnaces,
Turning upon the wheels of Albion's sons with enormous power,
And that towards Beulah four : gold, silver, brass and iron.
(*Jerusalem*, 12, 61.)

2. the land of Death eternal ; a Land
Of pain and misery and despair, and ever brooding melancholy,
In all the twenty-seven heavens numbered from Adam to Luther
From the blue Mundane shell, reaching to the vegetative Earth.
(*Jerusalem*, 13, 30.)

(a) Les religions.

Nous sommes dans une vaste région, précise aux yeux de Blake, mais connue nettement de lui seul. Et en elle, dans l'âme inspirée du poète, toutes choses présentes, passées ou futures existent et sont innombrables. Là, dans les chambres de Los, toute l'histoire de l'humanité est gravée, toutes les visions des rêveurs et des poètes, toutes les inspirations des artistes, tout ce monde lumineux, changeant, splendide, de l'imagination, soit qu'elle représente, soit qu'elle crée,

Car tout existe, et ni un soupir ni un sourire ni une larme
Ni un cheveu ni un grain de poussière, rien ne peut disparaître ¹.

Mais ceci n'est pas le seul travail de Los. Tout ce qui est création le concerne. Lui, Enitharmon et ses fils construisent non seulement le palais de l'imagination humaine ; ils créent dans l'Homme éternel ce qui sera les corps individuels des hommes. Enitharmon les tisse pour les hommes sur les métiers dorés de Cathédron, et elle reçoit les âmes de nouveau quand les tissus des corps sont détruits. (*Milton*, p. 26.) Ils sont aussi les causes spirituelles qui produisent l'univers matériel. Il semble ainsi — et le phénomène n'est pas rare dans l'œuvre de Blake — qu'Urizen même, lorsqu'il crée, ne crée que d'après leur puissance et qu'ils sont en lui, « qu'il est assis dans « les ondées de Los ». Les uns prennent les douces passions des hommes et les revêtent de formes de beauté ; les autres saisissent les spectres effrayants et leur donnent des formes d'animaux horribles ; d'autres forgent les métaux, d'autres les heures et les minutes ; d'autres l'univers de chaque homme, « l'espace qu'il voit autour de sa demeure « debout sur son toit, dans son jardin ou sur une montagne ». (*Milton*, p. 28.) Ainsi, partout où il y a création il y a une partie de l'inspiration divine, Urizen ou même Enion empruntent une étincelle du feu d'Urthona. Tout ce que nous voyons, tout ce que nous imaginons, est l'œuvre de Los, le labeur de six mille ans :

La Nature n'est qu'une vision de la science des Elohim ²,

et le poète est, comme son nom l'indique, le seul créateur. Ceci se comprend encore mieux si l'on ne considère le monde matériel que

1. For everything exists, and not one sigh nor smile nor tear
One hair nor particle of dust, not one can pass away
(*Jerusalem*, 14, 1.)
2. Thus Nature is a Vision of the science of the Elohim.
(*Milton*, 28, 63.)

comme une vision de l'esprit, créée par lui et disparaissant avec lui. Il devient alors tout entier — et c'était la pensée de Blake — un produit de l'imagination.

VI. — Los a enfin la mission de veiller sur Albion et ses émanations, et ce travail remplit presque tout le livre de *Jerusalem*. Il empêche les fils et les filles d'Albion, les désirs, les pensées et les passions de l'homme, de tomber dans la matérialité absolue, qui est la mort éternelle. Il prophétise la mort du monde, le salut de l'homme, la destruction des sexes. Il enseigne tout ce que Blake a à dire sur la vie éternelle. Il crée et expose son système, de peur d'être subjugué lui-même par les doctrines des autres. Il a l'innocence à défendre et l'ignorance à instruire. Il exhorte Albion à rejeter toutes les fausses religions, tous les esprits de discorde et de guerre,

Les apparences d'art qui détruisent l'art, les apparences de liberté
Qui détruisent la liberté, les apparences de religion qui détruisent la religion ¹.

Il essaie de ramener l'homme dans le monde d'Eden à travers sa propre porte de l'idéal. Il ne réussit pas, mais reçoit de la Famille divine la mission de veiller sur lui jusqu'à ce que Jésus apparaisse :

Ils donnèrent leur pouvoir à Los,
L'appelant l'esprit de prophétie, l'appelant Elisée ².

Il continue à sauver les hommes par la génération, mettant des esprits dans des corps, de façon qu'ils ne retombent pas plus bas encore, cachés dans la non-entité. Il évoque la Vision du monde à venir, la Jérusalem céleste, comme elle sera dans l'Angleterre future, avec ses ailes d'ange mystique, ses portes de perle, ses colonnes de nuages et de flammes, toute sa forme

Reflétant l'Éternité sous ses ailes azurées d'un doux duvet,
Aux côtes délicates, vêtues de plumes d'or, d'azur et de pourpre,
Ombrageant sur ses blanches épaules la pureté et la sainteté ³.

1. A pretence of Art to destroy Art, a pretence of liberty
To destroy liberty, a pretence of religion to destroy religion.
(*Jerusalem*, 43, 35.)
2. They gave their power to Los
Naming him the spirit of prophecy, calling him Elijah.
(*Jerusalem*, 44, 30)
3. Reflecting Eternity beneath her azure wings of feathery down,
Ribbed delicate, and clothed with feathered gold and azure and purple,
From her white shoulders, shading purity in holiness.
(*Jerusalem*, 86, 5.)

Il enseigne la vraie morale ; les coups de son marteau étant la Justice, son balancement la Miséricorde, et ses forces le Pardon éternel. Il rejette les Spectres, préside au réveil graduel d'Albion, prépare dans son pressoir l'humanité nouvelle. (*Vala*, IX, et *Milton*, p. 24.) Enfin, quand l'Homme régénéré a rétabli l'harmonie en lui-même et remis tous les Zoas à leur place primitive, Los-Urthona est loué de nouveau par les Éternels pour avoir conservé la Vision divine. Et une plus grande récompense lui est encore réservée :

Jésus apparut debout à côté d'Albion, comme le bon pasteur
A côté de la brebis égarée qu'il a retrouvée ; et Albion connut
Que c'était le Seigneur, l'Humanité universelle, et Albion vit sa forme,
Celle d'un homme. Et ils causèrent d'homme à homme, pendant des
[périodes d'Éternité.
Et l'apparence divine était l'image et la ressemblance de Los ¹.

Il ne pourrait y avoir de plus belle louange pour la personnification de l'Imagination poétique ou de l'Esprit de prophétie. Et si nous pensons que Los lui-même était en Blake comme en Milton, nous nous expliquerons facilement la fierté de Blake dans ses fonctions. Il avait souvent dit que l'Imagination divine était le corps du Christ, l'Ame unique de l'Humanité. Il avait une fois scandalisé un de ses auditeurs en lui disant : « Je suis le Christ, et vous aussi, et tout le monde. » C'est parce qu'il voyait dans chacun de nous une étincelle de l'esprit prophétique, capable, si nous ne l'éteignons point, de faire de nous, dans notre sphère, un Los, et, comme le Christ rassemblant ses brebis, de nous faire rapprocher un peu plus l'humanité de son Eden perdu et de la Vie éternelle.

Telles sont quelques-unes des conceptions cachées sous les mythes de Los et d'Enitharmon. Mais il ne faut pas oublier qu'il y a dans ces deux créations une richesse encore plus grande de sens, de même qu'il y a dans leur histoire une surabondance d'épisodes. Ils résument en eux tout ce qu'il y a de plus noble et de plus poétique dans l'humanité, et tout ce que Blake estimait le mieux dans les trésors insondables de son âme.

1. Jesus appeared standing by Albion, as the good shepherd
By the lost sheep that he has found, and Albion knew it
Was the Lord, the Universal Humanity, and Albion saw his Form,
A Man, and they conversed as Man with Man in Ages of Eternity.
And the Divine appearance was the likeness and the similitude of Los.
(*Jerusalem*, 96, 2.)

XI

SES AUTRES CRÉATIONS ET LEURS MONDES.

JERUSALEM.

Albion, l'homme éternel déchu, symbole de l'humanité terrestre, a une émanation, Jérusalem. Quoiqu'elle ne remplisse pas une bien grande partie de l'œuvre de Blake, elle donne son nom à l'un des plus importants des livres prophétiques. Blake en parle souvent, métaphoriquement, comme d'une ville, mais il la représente toujours dans ses dessins comme une femme, et elle agit comme un esprit féminin. Elle est souvent opposée à Vala, comme la beauté spirituelle à la beauté matérielle. Elle représente le côté le plus tendre de l'âme humaine, ses désirs, ses espoirs et ses amours spirituels, et, à ce point de vue, se distingue à peine de Luvah. Elle est le pardon mutuel, et par suite la destruction du péché, toute faute pardonnée cessant d'exister. Mais, en détruisant le péché elle détruit la loi, et comme conséquence, elle est appelée Liberté parmi les enfants des hommes.

Dans les temps d'innocence, elle était toujours avec Vala, sa compagne inséparable, dans Havilah, le pays des lis et de la pureté, de l'amour et de la beauté réunis.

Je dormais sur les collines dorées ; là l'Agneau de Dieu me visitait ;
Là nous marchions comme dans nos chambres secrètes, au milieu de nos
[enfants.
Ils regardaient notre amour avec joie. Ils contemplaient nos délices secrètes
Avec une sainte adoration, enveloppés, sublimes dans les visions de Dieu ¹.

1. I slept in golden hills ; the Lamb of God met me there ;
There we walked as in our secret chambers among our little ones.
They looked upon our love with joy ; they beheld our secret joys
With holy raptures of adoration, wrapped sublime in the Visions of God.
(Jerusalem, 79, 41.)

C'était un temps de bonheur qui ne devait pas durer. Après la chute d'Albion, quand ses fils et ses filles eurent bâti des philosophies et établi des lois, quand le raisonnement eût pris la place des affections, Jérusalem et Vala s'enfuirent loin de lui. Il appela Pêché son amour et son désir, et il les maudit. Les plaisirs furent considérés comme un fruit défendu ; la chasteté regardée comme la plus haute vertu ; on appela faiblesse l'amour de l'humanité qui causait la pitié et le pardon des offenses ; le désir devint la tentation, symbolisée par la Femme éternelle, Lilith, attirant les âmes à leur perte. Tout cela, cette faiblesse, cette tentation, c'était Jérusalem. Aussi les fils d'Albion n'ont pas de termes assez violents pour elle :

Rejetez, rejetez Jérusalem ! L'ombre de l'illusion,
La fille de la prostituée ! Mère de la pitié, du pardon déshonorant !
Honte et péché d'Albion notre père !

Jérusalem est notre sœur la prostituée,
Revenue avec les enfants de ses souillures, pour profaner notre maison
Par son péché et sa honte. Jetez-la, jetez-la dans le champ du potier ¹.

Jérusalem, rejetée dans l'hiver de la vie humaine, ne peut que regretter le temps de sa jeunesse, où elle oubliait l'erreur, ne pensait point au mal et ne connaissait pas l'existence du péché, le temps où Albion aimait également elle et Vala, où elle était l'épouse de l'Agneau de Dieu. Elle supplie Albion de ne pas regarder de trop près dans son âme pour y chercher le Mal, et elle loue la vertu du pardon :

Pourquoi veux-tu compter toutes les petites fibres de mon âme,
En les étendant au soleil, comme des tiges de lin à dessécher ?
... Pourquoi le châtement devrait-il tisser un voile sur les roues de fer de la [guerre,
Tandis que le pardon pourrait le tisser avec les ailes des chérubins ² ?

1 Cast, cast ye Jerusalem forth ! The shadow of delusion,
The Harlot's daughter ! Mother of pity, dishonourable forgiveness !
Our father Albion's Sin and Shame.
. Jerusalem is our harlot-sister
Returned with children of pollution to defile our House
With sin and shame. Cast, cast her into the potter's field !

(Jerusalem, 18, 11.)

2. Why wilt thou number every little fibre of my soul,
Spreading them out before the sun, like stalks of flax to dry ?
... Why should punishment weave the veil with iron wheels of war,
When forgiveness might it weave with wings of cherubim ?

(Jerusalem, 22, 20, 34.)

Mais cela n'empêche point Albion mourant de la rejeter avec des malédictions.

Son histoire se déroule en petits épisodes d'un bout à l'autre du poème de *Jerusalem*. Nous la voyons quelquefois cachée dans un grain de sable, un coin oublié de l'esprit de l'homme, où Satan ne peut la trouver. D'autres fois elle est devenue l'esclave des enfants d'Albion ; elle est tour à tour torturée par la fausse religion de Rahab et par la foi matérialiste de Tirzah ; jetée nue et sans appui devant Sion, se croyant abandonnée par la présence divine. Elle est sur le point de se désespérer mortellement, de ne plus croire et de se matérialiser, de devenir un ver,

un ver et non une âme vivante,
Un ver, allant au tourment éternel, évoqué en une nuit
Pour une nuit éternelle de douleur, perdu, perdu, perdu à jamais ¹ !

Mais Los, dans ses visions d'Albion au réveil, évoque en même temps Jérusalem ; il lui rappelle sa splendeur passée et lui promet un nouveau triomphe.

Éveille-toi ! éveille-toi, Jérusalem ! O émanation enchanteresse d'Albion !
Éveille-toi, et répands-toi sur toutes les nations, comme dans les temps
[anciens,
Car voici que la nuit de la mort est passée, et que le jour éternel
Apparaît sur nos collines. Éveille-toi et viens, Jérusalem ² !

Au milieu des flammes de la vie et des rayons de lumière du jour nouveau, Albion s'éveille, ébloui par la splendeur divine, et l'étreint dans ses bras pour ne jamais plus s'en séparer. (*Jerusalem*, p. 96, illustration.) Et quand le monde entier est devenu une forme humaine, vivant en une famille, les émanations de tous se confondent en une seule, et elle s'appelle Jérusalem.

1. ... a worm and no living soul,
A worm going to eternal torment, raised up in a night,
To an eternal night of pain, lost ! lost ! lost for ever !
(*Jerusalem*, 80, 3.)
2. Awake, awake, Jerusalem ! O lovely emanation of Albion !
Awake and overspread all nations as in ancient time ;
For lo ! the night of Death is past, and the Eternal Day
Appears upon our Hills ! Awake, Jerusalem, and come away !
(*Jerusalem*, 97, 1.)

LES FILS ET LES FILLES DE LOS ET D'ALBION.

Les personnages décrits plus haut, quoique les plus importants, sont loin d'être les seuls habitants des royaumes brumeux de Blake. Une foule d'autres s'y meuvent, les uns nommés par hasard, couvoyés une seconde et aussitôt oubliés, les autres arrivant en longues files sans caractères distincts, comme dans les énumérations de quelque vieille chronique ; d'autres paraissant à plusieurs reprises et changeant chaque fois de signification ; d'autres enfin formant le sujet de longs épisodes ou de livres entiers, sans cependant avoir un des rôles principaux dans le grand système mystique du poète. On pourrait en dessiner l'arbre généalogique assez exact, malgré un bon nombre de vides et de contradictions. Mais il est presque impossible de distinguer nettement chacun des individus de cette foule variée, aussi compliquée et aux traits moins précis que la foule des hommes. Blake vivait au milieu d'une multitude de formes spirituelles ; il n'en a nommé qu'un petit nombre, et pourtant ce petit nombre est encore trop pour nous. Il est d'ailleurs juste d'ajouter que beaucoup n'ont qu'un rôle presque négligeable. Si ce n'est qu'ils contribuent à donner à l'univers de Blake son aspect complexe et chaotique, leur suppression n'altérerait en rien la masse de son œuvre. De même l'apparition d'un nom nouveau parmi tant d'autres peut passer presque aussi inaperçue que l'arrivée d'un seul homme, simple unité, dans une armée. Il suffit de consacrer quelques lignes aux plus importants.

Nous avons déjà vu les quatre fils d'Urizen, symbolisant les éléments, et ses filles, qui pétrissent le pain de la vie matérielle. L'histoire d'Orc, premier-né de Los, a été également analysée. Les principaux parmi les autres personnages sont les enfants de Los, nés après Orc, et ceux d'Albion. Los et Enitharmon ont d'autres enfants plus jeunes qu'Orc et représentant presque tous des prophètes, des créateurs de systèmes et de religions. Ce sont, entre autres, Rintrah, la rage passionnée et fière, âme des révolutions ; Palamabron, le prêtre à la tête cornue, qui conduisait la herse pour recouvrir dans l'âme humaine les germes de la pensée ; Théotormon, le mélancolique, qui donna à Jésus l'évangile de la souffrance et que la belle Oothoon aimait en vain ; Bromion, dieu de la foudre, vengeur des péchés et tourmenteur jaloux de tous ceux qui aiment ; Satan le

tendre, génie de la faiblesse et de la pitié, qui emprunta la herse de Palamabron et, plus tard, sous l'influence de Rintrah et de Bromion, devint l'accusateur passionné des hommes ; Har, fils corporel de Mnetha, qui vivait aux temps pré-Adamiques dans le jardin du paradis ; Adam, le premier pétri de l'argile ; puis ses fils : Jacob et ses douze fils, qui devinrent les chefs des tribus d'Israël ; les grands prophètes et les fondateurs des Églises : David, Salomon, Paul, Constantin, Charlemagne, Luther et Milton. Ceux-ci sont nés, par la chair, de parents mortels, mais leurs individualités spirituelles viennent toutes de Los et d'Enitharmon. Ces deux ont eu aussi des filles nombreuses, symbolisant les différents aspects de la femme : l'aimable et jalouse Ocalythron, bien-aimée de Rintrah ; Elynittria, la reine silencieuse à l'arc d'argent, chaste déesse semblable à Diane ; Oothoon, désir intime de la femme, symbole de sa passion pour l'homme, celle qui découvre tous les secrets de l'âme féminine et ne craint point de cueillir la fleur de l'amour ; Rahab la prostituée, déesse des religions d'autorité ; Tirzah, le symbole de la maternité charnelle ; Marie, dans les entrailles de qui Jésus se revêtit du corps satanique de la mort ;

Et des myriades d'autres fils et d'autres filles, que multipliaient leurs
[amours ¹.

D'autres personnages naissent, on ne sait comment ni de qui, et jouent parfois un rôle épisodique intéressant. C'est Thel, la fille des séraphins, la reine pensive des vallées d'Har, esprit sur le point de recevoir un corps, se séparant déjà de l'éternité, « cherchant une atmosphère secrète » et pleurant sa mort prématurée ; c'est Héva, sœur d'Har, peut-être l'Ève biblique, vivant d'une enfance vieillie et éternelle dans ses heureuses vallées ; Eno, l'antique mère, qui se plaignait de la perte des libertés d'Eden ; Ololon, une des filles de Beulah, la messagère de Los, muse qui prit la forme d'une alouette, « ange puissant », et vint à Felpham, dans le cottage de Blake, lui annoncer la venue de l'esprit de Milton.

Puis viennent les douze fils d'Albion, ceux qui, dans Jérusalem, combattent constamment contre Los et soutiennent les religions matérialistes. Leurs noms sont bizarres et de pure imagination :

1. And myriads more of sons and daughters, to whom their loves increased.
(*Vala*, VIII, 351.)

Hand, qui est le mépris des autres, l'orgueil, la satisfaction de soi-même, et qui absorbe en lui tous ses frères (*Jerusalem*, 7, 71 et 8, 44), Hyle et Coban, ses émissaires dans la guerre (*Jerusalem*, 18, 41); Scofield, le nom du soldat ennemi de Blake, « qui est Adam créé à nouveau dans Edom », symbole de la matérialité bestiale, « le père de ses frères dans l'obscur génération », celui en qui, par un procédé mystique connu de Blake seul, tous les autres esprits mauvais, tous ses frères, sont par instants renfermés.

Il y a encore les filles d'Albion, au nombre de douze, qui, comme les Parques antiques, tissent les corps de la végétation humaine (*Jerusalem*, p. 25, illustration), qui « dans chaque sein contrôlent nos facultés végétatives ». (*Jerusalem*, 5, 38.) Elles aussi ont des noms imaginaires, parfois historiques : Cambel et Gwendolen, les deux aînées, tissent les filets de la guerre et de la religion et peuvent absorber les huit fils aînés d'Albion ; elles produisent les soupirs, les gémissements et les chagrins, ou, dans le langage de Blake, « se fondent en or, argent, rubis et pierres précieuses liquides. » (*Jerusalem*, 9, 22.) Sabrina et Imogen agitent les piques resplendissantes de l'amour. (*Jerusalem*, 11, 19.) Ragan est la cruauté implacable. Comme leurs frères, elles peuvent se confondre en une seule. Comme les filles de Los, lorsqu'elles sont vues par les Éternels, elles peuvent devenir parfois Tirzah, la religion matérielle sur le mont Gilead, parfois Rahab, « le système de vertu morale sans foi » (*Jerusalem*, 39, 10), ou même la philosophie abstraite que l'Éternité appelle Vala (*Jerusalem*, 70, 30) à cause de sa beauté naturelle et attrayante.

Ce sont là les principaux acteurs dans le drame immense, mais on en voit fourmiller et passer beaucoup d'autres, tantôt mystérieux comme « la femme ténébreuse et sans nom », tantôt connus dans l'histoire comme Washington ou Lafayette, tantôt enfin les âmes des animaux, des plantes et des montagnes, depuis l'esprit de la terre jusqu'à l'humble ver ou la motte d'argile méprisée de tous.

LES MONDES OU ILS VIVENT : EDEN ; GOLGONOOZA ;
ULRO ET SES RÉGIONS ; BEULAH.

Non seulement tous ces personnages des royaumes du rêve sont nouveaux, mais ils vivent dans des univers créés pour eux. Blake comptait comme néant le monde visible ; il n'était point ému à la pensée de l'espace infini ; il restait insensible aux découvertes du

télescope ou du microscope, comme devant des faits d'expérience. Pour lui, l'infiniment grand et l'infiniment petit étaient ailleurs que dans la matière ; ils étaient dans l'esprit de l'homme, et là se bornait son univers.

Chaque espace qu'un homme voit autour de sa maison,
Debout sur son toit, dans un jardin sur une montagⁿe,
A vingt-cinq coudées de hauteur, un tel espace est son univers.
Le ciel étoilé ne va pas plus loin, là il se courbe et s'arrête.
Et si l'homme transporte ailleurs sa maison, son ciel se transporte aussi.
Tels sont les espaces appelés la Terre, telles en sont les dimensions.
Quant à cette fausse apparence, qui se montre au raisonneur
Comme un globe roulant dans le vide, c'est une illusion d'Ulro
[l'erreur].

Le microscope ne sait point cela, ni le télescope. Ils altèrent
Les rapports de l'objet et de l'organe du spectateur, mais laissent
[l'objet intact ¹.

Mais il y a bien des mondes invisibles, entourant notre monde matériel et faux, le pénétrant, se mêlant et se fondant, comme les esprits qu'ils contiennent, les uns dans les autres. Ils sont hors de l'espace, à la fois nulle part et partout, et tous sont renfermés dans l'âme de l'humanité. Leur nom n'explique point leur nature, et les descriptions qu'en donne Blake sont loin d'être claires ; nous n'en avons que des visions brumeuses et fragmentaires.

Le premier est *Eden*, pays de l'imagination pure et de la félicité primitive. C'est la demeure des Éternels et de la Vision divine, perdue par l'homme et devant être reconquise à la fin. C'est le jardin de Dieu, la Jérusalem céleste, où tous sont en parfaite harmonie dans le Christ, « donnant, recevant et se pardonnant mutuellement ». (*Jerusalem*, 38, 22.) C'est là que les sept yeux de Dieu et la famille divine se réunissent, « sur le mont Gilead, sublime ». Il a son correspondant dans le Paradis terrestre, la vallée d'Har, où tous les esprits

1. Every space that a man views around his dwelling-place,
Standing on his own roof, or in his garden, on a mount
Of twenty-five cubits in height, such space is his Universe...
The starry heavens reach no further, but here bend and set...
And if he moves his dwelling-place, his heavens also move...
Such are the spaces called Earth, and such its dimensions.
As to that false appearance which appears to the reasoner
As a globe rolling through voidness, it is a delusion of Ulro.
The microscope knows not of this, nor the telescope ; they alter
The ratio of the spectator's organ, but leave objects untouched.
(*Milton*, 28, 5.)

vivent dans le bonheur, où Har et Héva, prototypes d'Adam et Ève, passent une enfance éternelle. (*Livre de Tiriel*.) Mais ce monde est maintenant fermé à l'humanité et Albion ne peut retrouver son chemin pour y rentrer. L'artiste même ne peut en avoir qu'une vision confuse. Dans Golgonooza, le palais de l'Art, il est une porte qui mène vers l'Eden, mais cette porte est murée « jusqu'au temps de la régénération ». C'est la porte de l'est ou du centre, « inapprochable à jamais ».

Quant à *Golgonooza*, dont on a vu la construction, il est incessamment créé de nouveau par Los. Chaque prophète y met la main et y apporte sa pierre, maintenant ainsi une espèce de reflet de l'Eden. Los est là, organisant les quatre arts : « poésie, peinture, musique « et l'architecture, qui est la science ». (*Milton*, 24, 55.) Là se trouvent les forges où il crée sans trêve « les temps et les espaces de la vie morale, le soleil, la lune, les étoiles ». (*Vala*, VIII, 203.) Là croissent les passions et les affections des hommes. Là s'élèvent les métiers d'or de Cathédron, où Enitharmon et ses filles, prenant comme matériaux les esprits des morts spectraux, c'est-à-dire les âmes particularisées des hommes, en tissent les corps mortels :

Germes et téguments

Tirés avec une joie lascive de la douce soie de leurs entrailles,
Aux chants d'une douce cadence ; le fuseau et le rouet qui tournent
Endormant les spectres des morts en pleurs, revêtant leurs membres
Des dons et de l'or de l'Eden ¹.

Tant il est vrai que pour Blake, toute création, même celle du corps de l'enfant, est une œuvre d'art.

Sous Golgonooza et tout autour, d'autres mondes s'étendent à l'infini. Le plus vaste est *Ulro*, le monde du sommeil de la mort, c'est-à-dire notre vie, porté sur la rivière de l'espace. Là les spectres qui ont reçu un corps se plongent pour un instant, jusqu'à ce que la tombe s'ouvre pour eux et qu'ils s'éveillent de nouveau à la vie. C'est un pays d'ombres où tout est illusion. « La terre d'Ulro, c'est l'erreur. » (*Jerusalem*, 46, 11.) Comment pourrait-il en être autrement, puisqu'il

1. ovarium and integument

In soft silk drawn from their own bowels in lascivious delight,
With songs of sweetest cadence, to the turning spindle and reel,
Lulling the weeping spectres of the dead, clothing their limbs
With gifts and gold of Eden.

(*Vala*, VIII, 207.)

n'y a là aucun esprit pur, que tout ce qui y entre « devient sexuel, est créé pour la vie végétative et obligé de naître ». (*Jerusalem*, 42, 21.) L'Agneau de Dieu y descend pour éveiller ceux qui dorment, délivrer les spectres de leurs liens, leur donner la résurrection et la vie éternelle.

Dans ce monde énorme se trouvent bien des régions, toutes les formes multiples de la vie terrestre et de l'erreur. Telle est Entuthon-Benython.

Nuit sombre et inconnue, indéfinie, insondable, sans fin,
La philosophie abstraite, incessamment opposée à l'Imagination ¹

Entuthon-Benython elle-même contient le lac d Udan-Adan,

Un lac non d'eaux, mais d'espace,
Troublé, sombre, mortel..
Formé des larmes, des soupirs, de la sueur de mort des victimes
Des lois d'Urizen, pour arroser les racines de l'arbre du mystère ².

Là se dressent les moulins de Satan et de Béalzébuch. C'est la région de toutes les énergies de l'âme tuées par les lois et les religions.

D'autres parties d'Ulro ont des significations différentes. Telles sont « Bowlahoola et Allamanda, où les morts se lamentent nuit et « jour ». (*Jerusalem*, 40, 57.) « Bowlahoola est l'estomac, dans chaque « homme individuel. » (*Milton*, 23, 67.) Mais elle s'appelle aussi la Loi et fut fondée par Tharmas (*Milton*, 23, 48) ; elle personnifie, autant qu'on puisse en juger, les lois de la vie physiologique. Dans cette région demeurent les esprits qui président aux fonctions vitales, comme la circulation et la digestion. Là, avant leur vie mortelle, les âmes sont classifiées, et les spectres naissent sur la terre d'après les affinités qu'ils ont choisies. Ainsi les règles que nous appelons les lois de l'hérédité sont déterminées par des puissances spirituelles.

« Allamanda, appelée commerce sur la terre, est le pays cultivé, « autour d'une cité de Golgonooza, dans les forêts d'Entuthon. » (*Mil-*

1. A dark and unknown night, indefinite, unmeasurable, without end :
Abstract philosophy warring in enmity and against Imagination.

(*Jerusalem*, 5, 56.)

2. ... a lake, not of waters, but of spaces,
Perturbed, black, deadly ..

... formed of the tears, sighs and death-sweat of the victims
Of Urizen's laws, to irrigate the roots of the Tree of Mystery.

(*Vala*, VIII, 226.)

ton, 24, 42.) Elle symbolise le commerce, c'est-à-dire, dans son sens le plus général, les rapports de l'homme avec le monde, au moyen du système nerveux, qui reçoit les impressions de l'extérieur, et y transporte les conceptions et les volontés intérieures, faisant ainsi une espèce d'importation et d'exportation psychologiques. Le commerce tel que nous l'entendons, n'en est qu'une image restreinte et incomplète. De même que Bowlahoola résume les fonctions d'assimilation, Allamanda résume celles de perception et de sensation. Au-dessous sont les abîmes, les profondeurs les plus basses, Al-Ulro, le monde de la matière pure, où aucun esprit ne descend, et qui est la mort éternelle.

Au delà de tous ces mondes, il est une contrée radieuse dont Blake parle toujours avec enthousiasme :

Un repos doux et agréable

Appelé *Beulah*, un univers lunaire adouci, féminin, charmant,
Pur, tendre et aimable, donné par miséricorde à tous ceux qui dorment,
Créé éternellement par l'Agneau de Dieu, tout autour,
De tous côtés, au dedans et au dehors de l'homme universel ¹.

C'est « le monde des émanations féminines » (*Vala*, IV, 263), la région de tous les désirs purs et de toutes les affections tendres des hommes, de l'amour et de ses joies, un endroit où Dante eût pu mettre, comme dans son monde de Vénus, tous ceux dont l'amour a été immortel, et où Blake eût sûrement assis Francesca sur un trône de gloire. C'était la demeure préparée pour quelque Juliette éternelle, pour un amour « toujours palpitant et jeune à jamais ». Les douces passions du cœur n'appartiennent point à l'Eden, qui est trop infini pour quelque chose de tendre et de féminin. Elles y seraient consommées comme Sémélé par Jupiter. Cependant elles existaient, en tant qu'émanations encore latentes et indistinctes dans le sein de l'Éternité. Lorsque les spectres des hommes se séparèrent, toutes ces émanations devenues des personnalités supplièrent les Éternels de ne point les détruire :

1.

A mild and pleasant rest

Named Beulah, a soft moony universe, feminine, lovely,
Pure, mild, gentle, given in mercy to all those who sleep,
Eternally created by the Lamb of God, around,
On all sides, within and without the Universal Man.

(*Vala*, I, 197.)

Donnez-nous un endroit, une habitation
Où nous puissions être cachées par une ombre d'ailes.
Car si nous, qui ne sommes que pour un temps et qui périssons en hiver,
Si nous voyons ces merveilles de l'éternité, nous serons consumées...

... Alors apparut

Une ombre douce, au-dessus, au-dessous, tout à l'entour.
Dans cette ombre agréable, tous les faibles, tous les fatigués,
Comme des femmes et des enfants, furent transportés sur des ailes
Douce comme des colombes, dans l'habitation ombragée préparée pour
[eux ¹.

Dans cette contrée de la tendresse humaine, il n'y a jamais de
lutte ; « les choses contraires y sont également vraies » (*Milton*, 30,
1), parce que l'amour ne se querelle jamais, mais concilie tout.
Golgonooza a une porte tournée vers elle, et là se trouvent tous les
mystiques de l'amour :

Fénelon, Guyon, Thérèse,
Whitefield et Hervey, avec toutes les âmes tendres
Qui guident le grand pressoir du vin de l'amour ².

Dans les visions de Beulah :

Les sexes errent dans des rêves de félicité parmi les émanations,
Là où le masculin et le féminin deviennent des jeunes gens et des jeunes filles,
Nourris des larmes et des sourires des filles de Beulah, jusqu'à ce que
[l'heure du sommeil soit passée ³.

1. Give us a habitation and a place
In which we may be hidden under the shadow of wings.
For if we, who are but for a time and who pass away in winter,
Behold these wonders of eternity, we shall consume.
.... And there appeared a pleasant
Mild shadow, above, beneath and on all sides round.
Into this pleasant shadow, all the weak and weary
Like women and children were taken away as on wings
Of dovelike softness, a shadowy habitation prepared for them.
(*Milton*, 30, 32.)
2. Fenelon, Guyon, Teresa,
Whitefield and Hervey, with all the gentle souls
Who guide the great wine-press of love.
(*Jerusalem*, 72, 49.)
3. Sexes wander in dreams of bliss among the Emanations,
Where the masculine and feminine are nursed into youth and maiden,
By the tears and smiles of Beulah's daughters, till the time of sleep is past.
(*Jerusalem*, 79, 73.)

De là sont venus tous les amours jeunes de notre terre. Mais tandis qu'ici nous avons des lois de jalousie et de chasteté, toujours « la bride sur les passions du jeune homme brûlant » et « le petit rideau de chair sur le lit de nos désirs », là-bas, dans le pays des rêves, tous les désirs sont satisfaits et tous les amours assouvis. Là-bas

La femme abaisse son tabernacle splendide
Où l'homme entre, magnifique, entre deux chérubins,
Pour devenir un avec elle, se mêlant et se condensant dans l'amour de soi ¹.

Il n'y a point de jalousie, point de loi conjugale. La femme ne veut point un homme pour elle seule :

elle se réjouit de donner sa servante à son époux,
Elle fouille les mers et les terres pour la satisfaction du génie masculin,
Qui, en retour, la revêt de pierreries et d'or,
Et la nourrit du pain de l'Eden, d'où rayonne toute sa beauté ².

C'est, par conséquent, le pays de l'amour libre, si souvent rêvé par Blake, et réalisé là seulement où il n'y a que purs esprits, et où toutes les expressions qui rappellent le corps ne sont que des métaphores.

Mais les filles de Beulah ne se contentent point d'être les amantes des hommes et de se donner à eux pour leur plaisir. Elles sont les seules créatures qui aient conservé de la sympathie pour eux, au temps de leurs malheurs. Elles pleurent à la chute d'Albion, et supplient l'Agneau de Dieu de venir à son secours :

Seigneur et Sauveur, si tu avais été ici, notre frère ne serait pas mort ³.

A elles, comme à Marthe et à Marie, fut faite la promesse éternelle : « Si vous croyez, votre frère ressuscitera », et elles en attendent avec patience l'accomplissement. (*Vala*, VII, 780.)

1. The female lets down her beautiful tabernacle
Which the male enters, magnificent, between two cherubim
And becomes one with her, mingling, condensing in self-love.
(*Jerusalem*, 30, 33.)
2. Every female delights to give her maiden to her husband ;
She searches sea and land for gratification to the
Male Genius, who in return clothes her in gems and gold,
And feeds her with the food of Eden ; hence all her beauty beams.
(*Jerusalem*, 69, 16.)
3. Lord Saviour, if thou hadst been here, our brother had not died.
(*Vala*, IV, 252.)

Pendant ce temps, le poète les invoque comme Homère invoquait les Muses ou Milton l'Esprit divin. Ce sont elles qui, dans *Vala*, doivent chanter la grande épopée de la division d'Urthona (*Vala*, I, 16); et dans les premiers vers du livre de *Milton*, leur rôle est encore plus clairement défini :

Filles de Beulah ! Muses qui inspirez les chants du poète,
Racontez le voyage de l'immortel Milton à travers vos royaumes
De terreur et d'éclat lunaire et doux, dans la douce illusion sexuelle
D'une beauté changeante, qui réjouit le voyageur errant. et repose
Sa soif brûlante et sa faim glaciale ¹.

Ainsi l'amour et ses joies naissantes sont associés par le poète à l'inspiration et aux délices des Muses, et pour lui, la terre de Beulah, région biblique du mariage et de la prospérité, est aussi la terre de la tendresse humaine et celle de la poésie.

CONCLUSION

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette revue rapide des mondes de Blake et de leurs habitants. Ces quelques pages sont loin d'avoir épuisé le sujet, loin aussi sans doute d'avoir mis en pleine lumière les régions ténébreuses où son imagination aimait à demeurer. Ses lecteurs diront peut-être que, semblables à Moïse, ils n'ont fait jusqu'ici que contempler de loin la Terre promise, sans y entrer, ou même sans en trouver une route lumineuse. Pour eux, il restera à peine une page qui ne contienne quelque énigme nouvelle, qui ne soit hérissée de sujets de discussions, surtout à mesure qu'ils approcheront du centre de l'œuvre, des grands Livres prophétiques. Il est même douteux que jamais la pleine lumière puisse être faite dans ce chaos inextricable d'ombres et d'éclairs. Mais Blake peut être goûté sans être compris d'un bout à l'autre. Les passages obscurs ne jettent pas une ombre trop noire sur les nombreuses pages de poésie splendide

1. Daughters of Beulah ! Muses who inspire the poet's song,
Record the journey of immortal Milton through your realms
Of terror and mild moony lustre, in soft sexual delusion
Of varied beauty, to delight the wanderer and repose
His burning thirst and freezing hunger.

(*Milton*, I, 1.)

qui brillent comme des visions de ciel bleu au milieu des nuages. Il y a même des paysages estompés de clair-obscur, pleins de doux rayons lunaires, qui gardent leur beauté attrayante en dépit des brumes où se dérobent leurs contours précis.

Quoi qu'il en soit, cette courte description de ses mondes pourra n'être pas inutile à ceux qu'une obscurité complète empêcherait de s'aventurer dans son œuvre ou de goûter sa poésie. Elle suffit, en outre, malgré toutes ses lacunes, à montrer quelle était la puissance d'imagination de ce grand créateur de mythes, qui, presque sans matériaux, réussit à bâtir un univers immense, à s'y mouvoir à l'aise comme nous dans le nôtre, à le remplir d'une multitude de créatures actives, nées de lui seul et vivant de son propre souffle.

XII

SON SYSTÈME DE MORALE.

Quoique le monde matériel n'eût aucune importance pour Blake, c'était cependant sa fonction de prophète de nous dire comment nous devons y vivre. Les quatre Zoas luttent incessamment en nous, leurs générations nombreuses se livrent dans l'âme humaine des batailles acharnées ; c'est à nous de mettre l'harmonie dans ce chaos. Nous ne sommes pas impuissants contre eux ; l'essence infinie de l'âme est maîtresse d'elle-même. Les théories qui diminuent ou annulent la liberté, et par suite la responsabilité individuelle, semblent complètement ignorées de Blake. La pensée de la prédestination ne trouve point de place dans son œuvre, excepté en tant que vision d'une humanité régénérée et revenue dans le sein de l'éternité d'où elle était sortie. Les conclusions scientifiques du déterminisme, même s'il les avait connues, auraient été répudiées par lui avec la plus grande énergie, comme lois menteuses de phénomènes illusoires. Il se sentait, lui, libre et responsable, et cela lui suffisait, son intuition étant un témoignage de beaucoup supérieur à n'importe quelle argumentation raisonnée. Par conséquent chacun de nous, comme lui, doit façonner sa vie, équilibrer les instincts opposés qui se la disputent, et la préparer pour la régénération à venir. D'après quelles règles se fera cette préparation ?

Nous avons déjà vu que sa vie à lui fut celle d'un homme bon et juste, d'après le code accepté de notre moralité. Mais, dans son cœur, il gémissait contre ce code et contre l'état social qui le rendait nécessaire. Son système de morale est fait pour un monde idéal. Nos règles fixes et étroites ne peuvent guère y trouver place, de même que nos credos mesquins ou notre athéisme ne pouvaient convenir à son esprit. Ses règles n'ont jamais été exposées clairement et méthodiquement. On les trouve, comme tout le reste, en fragments éparpillés çà et là dans la masse volumineuse de ses œuvres. Dis-

cours moraux, aphorismes, exclamations, venaient comme l'Esprit le voulait ; et l'Esprit ne souffle que quand et comment il lui plaît. Il est même probable que Blake se serait révolté à l'idée de rassembler ses principes en un corps de doctrine et de sacrifier ainsi à l'autel de la Raison, comme avait fait Swedenborg l'ange déchu, mais comme ne font jamais les grands prophètes. A nous de graver ces préceptes dans notre âme et de les arranger logiquement si, par malheur, nous avons besoin d'ordre et de logique. Et encore son système sera loin de nous donner l'impression d'un ensemble complet. Il y a bien des points qu'il ne touche pas, bien des questions en suspens. Tout se résout en quelques tendances très générales, qui sont plutôt des attitudes d'esprit que des règles à suivre. Cependant ces tendances sont assez distinctes pour achever de caractériser un homme si différent des hommes ordinaires. Comme on peut s'en douter *a priori*, elles appartiennent plutôt à un rêveur vivant au milieu de ses visions idéales qu'à un homme agissant au milieu de notre monde réel.

Il ne peut y avoir pour lui aucun système de morale indépendant de la religion ou plutôt de la foi. C'est une absurdité que de parler de morale naturelle, tout autant que de parler de la réalité de la nature et de ses phénomènes. Ces choses appartiennent à l'expérience des sens et à la raison ; par suite, elles sont illusoire. La morale de la nature, celle qu'il appelle la morale de Rousseau, est Tirzah, la prostituée, l'abomination, la fausse Babylone qui sera détruite à jamais. Ne disparaît-elle pas d'ailleurs déjà, en même temps que la nature elle-même, aussitôt que nous fermons nos paupières et cessons de la regarder ? Et elle disparaîtra encore mieux quand nous les rouvrirons dans la tombe. Comment l'expérience de l'homme mortel, « ce ver de terre de soixante hivers », peut-elle suffire à former des règles qui dirigeront sa vie immortelle ? Comment le fini peut-il enfermer l'infini et lui dire : « Tu n'iras pas plus loin » ? Comment l'illusion de la vie, qui n'est qu'un sommeil de mort, peut-elle dire à l'âme éternelle : « Tu feras ceci, car je suis la Vérité » ? C'est cependant la prétention de la morale comme de la religion de la nature. La Terre, qui s'incline devant elle, ne fait qu'adorer le néant. On la voit (*America*, illustration de la page 14) prosternée, les mains jointes, devant un rocher nu, très loin. Pendant ce temps, les prêtres lisent leurs livres sur sa tête, mais dans les plis mêmes de sa robe, hommes et femmes s'enlacent en étreintes d'amour, et, derrière

elle, les arbres nus et les épines desséchées drennent vaguement des formes humaines et étendent leurs branches pour s'embrasser. La pensée de Blake est assez claire : ce n'est pas lui qui eût glorifié un ciel de pierre, une simple abstraction, l'idée raisonnée du devoir moral, qui n'existe pas.

Sa morale vient directement de ses révélations. Nous sommes entourés de tous côtés par le monde immortel que lui montraient ses visions ; nous sommes des citoyens de l'éternité, et nous devons vivre comme tels. L'idéal ici-bas, dans ce sommeil terrible d'Ulro, est de retrouver autant que possible la vie de l'homme éternel avant sa chute, la vie de l'Eden primitif, qui sera aussi celle de la nouvelle Jérusalem, quand le sommeil de la mort sera passé. Deux grands traits caractéristiques distinguaient l'état de l'homme, avant qu'il fût tombé dans l'océan du temps et de l'espace : il était *infini*, et il était *un*, renfermant en lui l'humanité entière. Ces deux mots : infini et unité, résument les conceptions idéales de Blake ; ils forment la forte base sur laquelle il a bâti ses théories et ses systèmes les plus surprenants. Toujours, comme corroboration de ses préceptes, il a eu un exemple à citer : le Christ. En lui, en effet, était incarnée la « Divine Humanité » ; son âme était infinie, et elle représentait l'âme même de l'univers. Nous devons donc être guidés par son exemple et par son enseignement. Il nous a montré comment retrouver l'Eden perdu et rebâtir la Jérusalem nouvelle. C'est pourquoi Blake le cite constamment comme une preuve et une application vivante de ses théories. Mais il n'en résulte pas que ce soit un chrétien dans le sens ordinaire du mot. Son interprétation de l'Évangile n'est pas orthodoxe. Son Jésus, dit-il lui-même, « ne conviendra ni aux chrétiens ni aux juifs ». C'est le Christ de ses rêves, celui de « l'Évangile éternel », auquel il faudra se reporter bien des fois dans l'exposition de son système.

La conséquence du caractère infini de l'esprit humain est l'absence de toute restriction. De là le premier grand principe de la morale de Blake : « Toute restriction est un mal ». Il n'y en avait aucune qui limitât les énergies de l'homme primitif ou ses perceptions. Elles ne vinrent que lorsqu'il se fut séparé de l'éternité, lorsqu'on lui eut donné un corps, lorsqu'Urizen eut bâti autour de lui la coque du monde, lorsqu'Adam devint la limite de la contraction. Alors, une seule chose nous resta de l'infini primitif : nos aspirations et nos désirs. Ils sont toujours inassouvissables dans le temps parce qu'ils

appartiennent à l'éternité. Et il est heureux qu'ils le soient, puisqu'eux seuls maintiennent en nous un souvenir et un reflet de la Vision divine, empêchent tout ce qui est éternel d'avoir disparu de l'humanité. Cette pensée n'est pas nouvelle, mais la conséquence qu'en tire Blake l'est davantage. Puisque nos désirs sont notre seul souvenir de l'éternité, nous devons, non les combattre ou les supprimer, mais les étendre, au contraire, leur donner libre carrière et essayer de les satisfaire. Ce seront là autant de tentatives pour ressaisir notre héritage éternel ; et, si elles ne nous le donnent pas, elles pourront nous en rapprocher et nous empêcher de le perdre entièrement. Mais qu'est-ce que la loi, loi morale, religieuse, sociale, sinon une borne mise à nos désirs, une restriction ? C'est ce qui a lié Orc sur le rocher de la dure nécessité et de la jalousie, c'est ce qui a tué Fuzon sur le Sinaï, c'est ce qui a fait grandir autour d'Urizen l'arbre du mystère ; c'est ce qui a crucifié Jésus. La loi est un mal et doit être supprimée du monde. Lui obéir est un mal. Personne ne peut être blâmé pour avoir essayé de satisfaire ses aspirations et suivi jusqu'au bout ses énergies.

Tel est le premier point de la morale de Blake : la destruction de la loi morale. Le principe est au moins étrange. Il a fait plus d'une fois penser au surhomme de moralistes plus modernes et de l'école de Nietzsche, qui s'affranchit de toutes les lois d'après sa supériorité même, ou encore aux saints du puritanisme, que la conscience de leur pré-élection dispensait de suivre aucune des règles de la morale ordinaire. Mais pour Blake, point n'est besoin d'être un surhomme ou un élu. Il nous suffit d'être hommes pour avoir le droit et le devoir d'écouter uniquement nos aspirations infinies. Nous pouvons nous demander si nous ne sommes pas transportés dans quelque abbaye de Thélème, avec sa seule règle « Fais ce que voudras », sans même le principe d'honneur qui y arrête toute action vile. Ou bien ne sommes-nous pas plus près encore du principe de Rousseau : « Suivre la Nature », quoique Blake l'eût appelé un blasphème ? Quoi qu'il en soit, ce principe est exprimé en tant de passages et de tant de manières différentes, il est poursuivi jusque dans ses dernières conséquences avec une logique si extraordinaire, qu'on ne peut avoir aucun doute sur sa signification. Chacun doit avoir la liberté absolue de suivre ses instincts et ses énergies sans aucune entrave. Le monde physique et ses lois sont un mur provisoire que nous ne pouvons briser. Mais pourquoi nous faire une prison encore

plus sombre en ajoutant les restrictions des lois morales ou sociales aux restrictions inévitables de notre corps de mort ?

Et voilà Blake devenu révolutionnaire, enthousiaste admirateur des succès de la jeune Amérique indépendante, aussi bien que des efforts de la France monarchique pour briser à jamais les chaînes de son passé. Le voilà faisant combattre contre les lois antiques toutes les puissances du ciel et entonnant, à la tête des nations et des légions célestes, le chant mystique et triomphant de la liberté.

Mais c'est surtout le principe de liberté, nous dirions plutôt d'anarchie morale, qui est chez lui le trait frappant et caractéristique. Tous les partisans de la liberté politique — et ils étaient nombreux déjà — avaient au moins respecté les principes de la morale ordinaire. Blake les sape impitoyablement. Ils sont représentés par le Décalogue, et le Décalogue est une œuvre de mort. Ce fut Urizen qui le composa lorsqu'il étendit sur le monde sa main lèpreuse et que, sous le nom de Jéhovah, il voulut être considéré comme le seul dieu. Ce fut l'esprit de la personnalité égoïste qui fit ces lois de jalousie pour protéger sa propre existence. Le Décalogue est la loi de l'égoïsme dans le culte, de l'égoïsme dans la conception de l'autorité paternelle, de l'égoïsme dans le respect de la propriété personnelle, de l'égoïsme enfin dans la possession de la femme et dans la vie conjugale. D'une part, il pêche contre le grand principe de l'union de tout sans séparation personnelle ; d'autre part, son « tu ne convoiteras point » est le meurtre de toutes les énergies de l'homme. C'est pour cela que l'humanité se révolte à tout jamais contre lui et que la force brutale est nécessaire pour en imposer le respect : « Les prisons ont été bâties avec les pierres de la loi. » (*Proverbes de l'Enfer.*)

Les religions d'autorité l'ont élevé bien haut et lui ont sacrifié tout ce qui était infini dans l'âme humaine. Les holocaustes sur les autels des dieux n'étaient qu'un symbole de l'immolation de nos désirs devant cette abstraction froide qui est la Loi.

Chaque ornement de perfection et chaque œuvre d'amour
Dans tout le jardin d'Eden, et dans toutes les montagnes dorées,
Étaient devenus une horreur détestée, un souvenir de jalousie,
Chaque acte un crime, et Albion était le bourreau et le juge. .
Les neiges froides s'amoncelaient sur lui ; la glace couvrait ses reins,

c'est-à-dire il avait perdu tout pouvoir créateur.

Il était assis à côté du ruisseau de Tyburn (a) et sous ses pieds croissait
Un arbre de mort : il l'appela la Vertu morale et la Loi
Du Dieu qui demeure dans le Chaos, caché aux yeux des mortels.
... Il commença à élever douze autels
De pierre rude et mal taillée, devant la fournaise du potier.
Il les appela la Justice et la Vérité. Et les fils d'Albion
Devaient devenir les premières victimes, étant les premiers transgres-
seurs ¹.

De là la haine de Blake pour toutes les religions qu'il appelait druidiques, et dont les symboles étaient des autels de sacrifices : les dolmens de Stonehenge ou la potence de Tyburn. De là aussi sa sympathie pour tous les révoltés, dont le premier et le plus grand est le Satan du *Paradis perdu*. Lui et ses légions étaient les amis de Blake. Le poème de Milton était pour lui l'histoire des désirs et des énergies humaines enchaînées par la Raison (Satan vaincu par Jéhovah comme Prométhée par Jupiter). Là « le gouverneur ou la Raison s'appelle le Messie, tandis que dans le Livre de Job, l'esprit que Milton désigne sous le nom de Messie est au contraire appelé Satan (*Marriage du Ciel et de l'Enfer*, p. 5) ². Ces quelques mots suffisent à montrer de quel côté étaient les affections de Blake. Il aurait reconnu son propre état d'esprit dans les créations byroniennes de Satan et de Caïn révoltés contre le tyran Jéhovah. Cette conception doit d'ailleurs, d'après lui, être celle de tous les grands poètes. Elle lui sert à expliquer en quelques lignes frappantes la supériorité souvent remarquée du Satan de Milton sur ses anges ou son Christ : « La raison pour laquelle Milton écrivait dans des chaînes

1. Every ornament of perfection and every labour of love
In all the garden of Eden and in all the golden mountains
Was become an envied horror and a remembrance of jealousy,
And every act a crime, and Albion the punisher and the judge.
... Cold snows drifted around him : ice covered his loins around.
He sat by Tyburn's brook, and underneath his heel shot up
A deadly Tree : he named it Moral Virtue and the Law
Of God, who dwells in Chaos, hidden from the human sight.
... He began to erect twelve altars
Of rough, unhewn rocks, before the Potter's furnace.
He named them Justice and Truth. And Albion's sons
Must have become the first victims, being the first transgressors.

(Jerusalem, 28, 1.)

2. There, the Governor or Reason was called the Messiah, whereas in the book Job, Milton's Messiah is called Satan. (*Marriage of Heaven and Hell*, p. 5.)

(a) Où était la potence.

« lorsqu'il parlait des anges et de Dieu et en liberté quand il parlait
« des démons et de l'enfer ; c'est qu'il était un vrai poète, et du parti
« du diable sans le savoir. » (*Mariage du Ciel et de l'Enfer.*) L'Enfer
et ses flammes, loin d'être un châtiment, ne sont autres que les pas-
sions inassouvissables de l'humanité ¹.

Au contraire, les anges tels que nous les concevons, ministres et
messagers de Dieu, n'étaient point les objets de son admiration. Ils
avaient restreint leurs énergies, jusqu'à devenir uniquement « des
ombres de désirs », bien loin de ce que devrait être l'homme idéal.
Ils s'étaient inclinés devant une dure loi, et s'étaient appelés justes
et saints, mais ce n'était chez eux que fol orgueil. « J'ai toujours
« trouvé que les anges ont la vanité de parler d'eux-mêmes comme
s'ils étaient les seuls sages ; et ils le font avec une outrecuidance qui
résulte de leurs raisonnements systématiques » ². Swedenborg est
incomplet parce qu'il n'a écouté que les anges, tandis que lui, Blake,
a vu à la fois eux et les démons. Ce fut un démon qui lui enseigna sa
doctrine contre les Tables de la loi, qui lui montra comment le Christ

1. On pourrait répliquer à Blake, entre autres choses, que le Satan de Milton, l'ancien Ange de Lumière qui se sépara de l'Éternel, ressemble beaucoup à Urizen, « la Lumière du Matin », qui se rendit indépendant de l'Éternité. Cependant autant il a de sympathie pour ce Satan, autant il déteste Urizen-Jéhovah. Il est probable que, pour lui, le Satan miltonien, révolté contre Jéhovah, est la personification des désirs humains en révolte contre la loi, l'esprit d'indépendance et de liberté, éternel dans l'âme humaine. Ainsi considéré, il est « un état » et non une « personne », et on n'a point à penser au Lucifer d'avant la création, qui était un autre état. A l'origine, Urizen ne faisait qu'un avec les Éternels ; sa faute fut de vouloir s'en séparer et avoir, comme Jéhovah, le dieu jaloux, son monde qui n'adorerait que lui. Lucifer-Satan, au contraire, nous apparaît à l'origine comme un serviteur de Jéhovah. Pour Blake, il est un des éléments infinis de l'Humanité éternelle que le Dieu-Urizen a essayé de restreindre sous son pouvoir et qui, dans l'esprit des poètes et dans les passions des hommes, se révolte perpétuellement. Loin d'être le même qu'Urizen, il en est plutôt une victime. Il faut de plus se rappeler que Satan désigne des esprits différents dans Job et dans Milton et que, dans Blake même, il est tantôt le tentateur, tantôt l'accusateur des péchés, tantôt la limite de l'aveuglement humain, tantôt l'esprit de fausse humilité, tantôt enfin l'esprit de révolte. C'est ce dernier que Milton a conçu avec tout son génie de poète, et à qui il a donné sa sympathie inconsciente, tandis que son Christ et ses anges n'étaient qu'une œuvre froide de théologien raisonneur : « The reason Milton wrote in fetters when he wrote of angels and God, and at liberty when of devils and hell is because he was a true poet, and of the devil's party without knowing it. » (*Marriage of Heaven and Hell*, p. 6.)

2. I have always found that angels have the vanity to speak of themselves as the only wise ; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning. (*Marriage of Heaven and Hell*, p. 21.)

les avait brisées en méprisant le sabbat, en pardonnant à la femme adultère, en vivant du travail des autres, en portant faux témoignage lorsqu'il refusa de se défendre devant Pilate, en convoitant l'empire du monde pour ses disciples. « Je vous dis qu'aucune « vertu ne peut exister sans briser ces dix commandements. Jésus « était la vertu même, et il agit d'après ses impulsions, non d'après « des règles¹ ». Et afin que nous ne nous y trompions point, ce démon est consumé dans la flamme par les embrasements d'un ange, mais il ressuscite immédiatement et devient Élie, l'esprit prophétique, le grand Urthona-Los lui-même.

« Suivre ses impulsions et non des règles », tel est donc le grand principe du christianisme de Blake. Que deviennent alors non seulement les devoirs sociaux et les lois morales, mais les vertus religieuses ? De même que les rois, les prêtres sont des tyrans ; ils étouffent les désirs des hommes, et Blake n'a pour eux que des paroles dures. Il a perdu son Eden, son jardin d'amour ; il a été chassé dans les déserts et les pays sauvages ; les épines et les chardons lui ont raconté comment eux aussi avaient été chassés et forcés d'être chastes :

J'allai dans le jardin de l'Amour
Et je vis ce que jamais je n'avais vu :
Une chapelle était bâtie au milieu,
Là où autrefois je jouais sur la pelouse ;
Et les portes de cette chapelle étaient fermées
Et « Tu ne dois point » était écrit au-dessus
Aussi je me tournai vers le jardin de l'Amour
Qui produisait tant de douces fleurs.
Et je vis qu'il était rempli de tombes,
Et les pierres tombales étaient à la place des fleurs,
Et des prêtres en robe noire y faisaient leur ronde
Et attachaient avec des ronces mes joies et mes désirs².

(*Chants de l'Expérience. — Le Jardin de l'Amour.*)

Ce meurtre des joies et des désirs dont on voit les tombes partout est le grand mal de notre monde. Comment un homme peut-il travailler lorsque les énergies infinies qui sont en lui se trouvent enchaînées et détruites : « Personne ne se meurtrit ou ne se prive

1. I tell you no virtue can exist without breaking these ten commandments. Jesus was all virtue and acted from impulse, not from rules.

(*Marriage of Heaven and Hell* p. 23.)

2. Voir le poème entier plus loin.

de nourriture, pour se rendre plus propre au travail. » (*Jerusalem*, 17, 21.)

Or, toutes les grandes vertus chrétiennes, obéissance, humilité, chasteté, ne sont autre chose que des destructions d'énergies, des illusions d'Ulro, des créations de spectres, des conséquences des lois d'Urizen. Jésus lui-même s'est élevé contre elles.

Il a prêché l'évangile de la désobéissance. On dit qu'il a observé les commandements :

Demandez à Caïphe, car il peut vous répondre !
Obéissez à vos parents ? Que dit-il ?
« Femme, qu'ai-je à faire avec toi ?
« Je ne reconnais aucun parent terrestre ;
« Je fais le travail de mon Père ¹. »

Il n'a pas davantage respecté les lois civiles :

Il a méprisé les parents terrestres le dieu de la terre,
S'est moqué d'une verge comme de l'autre (a).
Il a envoyé soixante-dix disciples
Contre la religion et le gouvernement ;
Ils sont tombés sous l'épée de la justice ².

Il n'a même pas été ce que nous appellerions un ouvrier honnête et consciencieux :

Il a quitté la profession de son père pour errer çà et là,
Vagabond ambulant sans demeure ;
Ainsi il s'est approprié les labeurs des autres,
Afin de pouvoir vivre sans contrôle ³.

1. Ask Caïphas, for he can tell !
Obey your parents ? What says he ?
« Woman, what have I to do with thee ? »
« No earthly parents I confess :
« I am doing my Father's business.
(*The Everlasting Gospel*)
2. He scorned earth's parents, scorned earth's god
And mocked the one and the other rod.
His seventy disciples sent
Against religion and government :
They by the sword of Justice fell.
(*Id.*)
3. He left his father's trade to roam,
A wandering vagrant without home,
And thus the others' labour stole
That he might live without control.
(*Id.*)

(a) C'est-à-dire des lois civiles et religieuses.

Vivre sans contrôle était l'idéal chrétien de Blake, comme de la plupart des hommes d'imagination. Chacun devant suivre ses désirs, l'obéissance est défendue : « La même loi pour le lion et le bœuf, c'est l'oppression. » (*Proverbes de l'Enfer*). — Chacun doit donc se faire sa loi à soi-même, ce qui revient à supprimer toute loi

L'humilité n'est pas moins fortement condamnée. Lorsqu'un homme est humble, c'est qu'il doute de lui-même, qu'il a perdu le sens de son éternité, a détruit en lui son essence d'homme. L'humilité est l'âme du doute, et le doute est la contradiction de soi-même. Nous n'avons point le droit d'humilier en notre personne le caractère divin de l'humanité. Le Christ était fier et, ne s'inclinait point devant les grands de la terre :

Humble devant Dieu, hautain envers les hommes,
Maudissant les chefs devant le peuple
Jusqu'aux frontons les plus hauts de leur temple.
Et quand il s'humilia devant Dieu,
Alors descendit la verge cruelle :
Si tu t'abaisSES, tu m'abaisSES.
Toi aussi tu demeures dans l'éternité.
Tu es un homme, Dieu n'est pas plus.
Apprends à adorer ta propre humanité.
... Dieu ne veut point qu'un homme s'humilie :
C'est le stratagème de l'antique diable ¹.

Quant à la chasteté, c'était l'objet de toutes ses malédictions. Elle n'était pas seulement la restriction des désirs infinis de l'homme ; elle était aussi le meurtre d'une des formes de l'amour, et l'amour est la seule chose qui nous rapproche de l'unité primitive. Il n'y a rien de plus digne de pitié pour Blake que les aspirations d'amour du « jeune homme languissant de désirs ou de la pâle vierge dans son linceul

1. Humble to God, haughty to man,
 Cursing the rulers before the people,
 Even to the temple's highest steeple,
 And when he humbled himself to God,
 Then descended the cruel rod :
 « If thou humblest thyself, thou humblest me ;
 « Thou also dwell'st in Eternity ;
 « Thou art a Man, God is no more ;
 « Thine own humanity learn to adore... »
 God wants no man to humble himself :
 That is the trick of the ancient elf.

(*The Everlasting Gospel.*)

de neige », épuisant leur vie dans une attente incessante et désespérée, dans un besoin d'amour jamais satisfait, comme celui du tournesol pour le soleil. (*Chants de l'Expérience.*) Il représente son jeune ascète aux formes émaciées, à côté du chien affamé, hurlant, l'hiver, devant la porte. (*Urizen*, VIII, 5.) La virginité n'est recherchée que par la « pâle luxure religieuse », qui la veut pour ses propres fins. Ce n'est pas un état saint. Ce qui est saint, ce sont les joies de la vie, « car tout ce qui vit est sacré », « car l'âme des douces délices ne peut jamais passer et s'anéantir ». Maudits ceux qui veulent les détruire. C'est à eux que doivent être attribués tous les péchés et tous les maux ! De même que les prisons sont bâties avec les pierres de la loi, « les maisons de débauche le sont avec les briques de la religion ». (*Proverbes de l'Enfer.*)

Ce n'est pas la virginité qui purifie, c'est l'amour. Oothoon, celle qui a laissé voir les secrets de la femme, qui a perdu sa pudeur, qui meurt de désir pour Théotormon, et que Bromion appelle une prostituée, est néanmoins pure dans son âme :

Si Théotormon voulait une fois tourner vers moi ses yeux aimés,
Comment pourrais-je être souillée, alors que je refléteraï sa pure image ?
Plus doux est le fruit rongé par le ver, et l'âme en proie aux douleurs,
Et l'agneau récemment lavé lorsque la fumée du village l'a sali de nouveau,
Et le cygne brillant, coloré par la terre rouge de notre fleuve immortel ¹.

De même, sa pureté sera plus douce, colorée par l'amour qu'elle proclame à grands cris.

Marie, femme de Joseph, se glorifie, non de sa virginité, mais de son impureté :

Si j'étais pure, jamais je ne pourrais goûter les douceurs
Du pardon des péchés. Si j'étais sainte, je ne pourrais voir les larmes
De l'amour... O miséricorde ! ô humanité divine !
O pardon, pitié et compassion ! Jamais, si j'étais pure
Je ne t'aurais connu. Jamais, si je n'avais pas été polluée
Je n'aurais glorifié ta sainteté, ou ne me serais réjoui de ton salut sublime ²

1. If Theotormon once would turn his loved eyes upon me !
How can I be defiled when I reflect thy image pure ?
Sweetest the fruit that the worm feeds on and the soul preyed on by woe,
The new-washed lambtinged with the village smoke, and the bright swan
By the red earth of our immortal river.

(*Vision of the Daughters of Albion.*)

2. If I were pure never could I taste the sweets
Of the forgiveness of sins. If I were holy, I never could behold the tears

Jésus lui-même protesta contre la chasteté en choisissant pour compagnes des femmes de mauvaises mœurs, en acquittant la femme adultère, en condamnant ceux

qui appellent honte et péché
Le temple de l'amour dans lequel Dieu demeure,
Qui cachent dans une châsse secrète et retirée
La forme nue humaine et divine,
Et qui appellent chose immorale
Celle par laquelle l'âme étend ses ailes ¹.

Les lois du mariage ne trouvent pas grâce à ses yeux. Il abhorre l'ombre du myrte :

L'amour, le libre amour ne peut être lié
A aucun arbre qui pousse sur le sol ².

Il voit l'amour libre couronné dans le futur :

Les enfants des siècles futurs
Lisant cette page indignée
Apprendront que dans les temps passés
On appelait crime l'amour, le doux amour ³.

Il le fait resplendir dans ses rêves de l'Eden passé :

Of Love... O Mercy ! O Divine Humanity !
O Forgiveness, o Pity and Compassion ! If I were pure I should never
Have known thee ; if I were unpolluted, I should never have
Glorified thy holiness or rejoiced in thy great salvation.
(*Jerusalem*, 61, 44.)

1. ... call shame and sin
Love's temple, that God dwelleth in,
And hide in secret hidden shrine
The naked human form divine,
And render that a lawless thing
On which the soul expands her wing.
(*The Everlasting Gospel*.)
2. Love, free love, cannot be bound
To any tree that grows on ground.
(*In a myrtle Shade. — Minor Poems.*)
3. Children of the future age
Reading this indignant page,
Know that in a former time,
Love, sweet love was thought a crime.
(*Songs of Experience. — A little girl lost.*)

Dans les âges d'or,
Loin des froids de l'hiver,
Le jeune homme et la jeune fille resplendissante,
Dans la sainte lumière,
Nus, se réjouissent aux rayons du soleil ¹.

La disparition de cet amour libre, tué par l'égoïsme et les craintes jalouses, est l'oppression de la terre. L'amour secret du mariage est aussi absurde que l'extinction d'une lumière sous le boisseau. L'esprit de la Terre proteste contre lui :

Brisez cette lourde chaîne,
Qui entoure et glace mes os !
Égoïste, vaine
Et éternelle malédiction !
Cet amour libre, dans les liens de l'esclavage ² !

Cet amour enchaîné par les lois conjugales n'est qu'une forme de l'amour de soi, cet amour dont parle le caillou,

Qui ne cherche qu'à se plaire à lui même,
A attacher un autre à ses joies,
Qui se réjouit dans la gêne d'un autre
Et bâtit un enfer en dépit du ciel ³

Le mariage a transformé une vierge en une prostituée, qui ne se donne pas par amour, mais par faux devoir. Quant à la femme qui se donne par amour et désir de joie, elle est sainte. Quand la passion

1. In the age of gold
Free from winter's cold
Youth and maiden bright.
To the holy light
Naked, in the sunny beams delight.
(*Songs of Experience — A little girl lost*).
2. Break this heavy chain
That does freeze my bones around.
Selfish, vain
Eternal bane,
That free love with bondage bound !
(*Songs of Experience — Earth's Answer.*)
3. Love seeketh only self to please,
To bind another to its delight,
Joys in another's loss of ease
And builds a hell in heaven's despite.
(*Songs of Experience. — The Clod and the Pebble.*)

aura consumé le monde et renouvelé la lumière de l'humanité, alors on trouvera la virginité dans la prostituée elle-même, qui n'aura voulu que l'amour, et dans l'honnêteté mal vêtue, « intacte et pure, quoiqu'elle ait été violée depuis son berceau nuit et jour », car « tout ce qui vit est saint, la vie se réjouit dans la vie et l'âme du plaisir ne peut être souillée ¹ ».

Il y a peu de passages où Blake ait été plus clair et plus énergique que dans tout ce qui touche à cette question, prise et reprise sans cesse, de l'amour ordonné ou défendu, du désir infini arrêté par des lois maudites :

Je crie : Amour ! amour ! amour ! heureux, heureux amour ! libre comme
le vent des montagnes !

Est-ce l'amour que celui qui absorbe un autre, comme l'éponge absorbe
[l'eau ?

Qui assombrit ses nuits par la jalousie, et ses jours par les larmes ?

Qui file autour de lui un tissu de vieillesse, gris, gelé, sombre,

Jusqu'à ce que ses yeux soient malades à la vue du fruit suspendu devant eux !

Tel est l'amour de soi qui envie tout, un squelette rampant,

Surveillant de ses yeux de lampe le lit conjugal glacé ².

Plus loin, il a des mouvements splendides d'éloquence pour appeler les hommes à goûter leurs joies. Il chante les désirs des vierges et la passion de l'amour satisfait avec une adoration et un enthousiasme dignes d'un mystique de la chair :

Il y a un palais de l'éternité au milieu des mâchoires de la tombe affamée,

Et à l'entrée ces mots sont écrits : « Homme, saisis ta joie ! »

Le goût en sera doux ! Renouvelle tes douces joies de l'enfance !

Enfance ! sans crainte, pleine de désirs, heureuse, se nichant joyeuse

Dans des giron de plaisirs ! Innocence honnête, ouverte, cherchant

Les joies vigoureuses de la lumière du matin, ouverte aux délices virginales ³.

1. For everything that lives is holy ; life delights in life,

Because the soul of sweet delight can never be defiled,

(*America*, p. 5.)

2. I cry Love ! Love ! Love ! happy, happy Love ! free as the mountain wind !

Can that be love, that drinks another as a sponge drinks water ?

That clouds with jealousy his nights, with weepings all the day,

To spin a web of age around him, gray and hoary, dark,

Till his eyes sicken at the fruit that hangs before his sight ?

Such is self-love that envies all ! a creeping skeleton,

With lamplike eyes, watching around the frozen marriage-bed

(*Vision of the Daughters of Albion*, p. 7.)

3. There is a place of eternity in the jaws of the hungry grave.

Over his porch these words are written : " Take thy bliss, o Man !

Tel est encore le passage suivant, extraordinaire dans sa véhémence :

Le moment du désir ! le moment du désir ! La vierge
Qui languit pour un homme éveillera ses entrailles à des joies énormes
Dans les ombres secrètes de sa chambre ! Le jeune homme à qui on a interdit
La joie de l'amour oubliera d'engendrer et créera une image amoureuse
Dans l'obscurité de ses rideaux et dans les plis de son oreiller silencieux.
N'est-ce pas là la place de la religion ? la récompense de la continence ?
La jouissance égoïste du renoncement égoïste ? Pourquoi cherches-tu la
[religion ?

Est-ce parce que les actes ne sont pas beaux que tu cherches la solitude,
Là où l'obscurité horrible a reçu la marque de tous les reflets du désir ?
Père de la jalousie, sois maudit et banni de la terre ¹ !

Il est à remarquer que ces cris passionnés en faveur de l'amour libre (1793) appartiennent aux œuvres de sa première période, avant sa quarantième année, alors que la vieillesse n'avait pas encore calmé son esprit et éteint les ardeurs de son organisme robuste. Ils furent écrits presque tous environ dix ans après son mariage, peut-être au moment où il commença à se sentir condamné à être sans enfants et où il fit son étrange proposition à propos d'une seconde femme. Ses biographies ou ses lettres ne laissent à ce point de vue aucune trace de son état d'esprit à cette époque, et nous ne pouvons pas savoir jusqu'à quel point l'homme sentait ce qu'exprimait le poète. Mais Blake avait de son art une opinion trop haute pour permettre le doute sur sa sincérité. D'ailleurs n'y a-t-il pas des moments d'inspiration où les cris les plus profonds de l'âme trouvent leur expression dans l'œuvre de l'artiste ? où le poète découvre ce que l'homme

“ And sweet shall be thy taste ! and sweet thy infant joys renew ! ”

Infancy ! fearless ! lustful ! happy ! nestling for delight

In laps of pleasure ! Innocence honest, open, seeking

The vigorous joys of morning light, open to virgin bliss !

(*Daughters of Albion*, p. 6.)

1. The moment of desire ! The moment of desire ! The virgin

That pines for man shall awake her womb to enormous joys,

In the secret shadows of her chamber. The youth shut up from

The lustful joy shall forget to generate and create an amorous image

In the shadows of his curtains and in the folds of his silent pillow.

Are not these the places of religion ? the rewards of continence ?

The self-enjoyings of self-denials ? Why dost thou seek religion ?

Is it because acts are not lovely, that thou seekest solitude,

Where the horrible darkness is impressed with reflections of desire ?

Father of Jealousy ! be thou accursed from the earth !

(*Daughters of Albion*, p. 7.)

voudrait cacher, où ce que nous prenons pour la note harmonieuse du musicien est en réalité quelque gémissement secret de son cœur ? Y eut-il de ces moments pour Blake ? Lorsque cet homme, qui aimait tant les enfants, se sentit seul à tout jamais avec sa femme dans leur maison solitaire, les paroles du vieux livre durent retentir à ses oreilles avec une plénitude de suggestions : « Sara, femme d'Abraham, ne lui avait point donné d'enfants. Elle avait une servante nommée Agar. Et Sara dit à Abraham : Voici : l'Éternel m'a rendue stérile ; viens, je te prie, vers ma servante ; peut-être aurai-je par elle des enfants... Il alla vers Agar, et elle devint enceinte. » (Genèse, ch. xvi.)

Était-ce là la cause ? ou était-ce la sensation que sa femme ne pourrait jamais le comprendre, qu'elle serait sa servante, mais non en réalité son émanation éternelle, et pour toujours étrangère à ses rêves ? Sentit-il s'alourdir les liens de son mariage et se refroidir son amour pour la jeune fille aux yeux brillants, qui autrefois l'avait conquis par sa pitié ? Nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'à de tels moments, un immense désir devait entrer en lui. Peut-être voyait-il passer quelque vision radieuse à jamais hors de sa portée, peut-être le souvenir de celle qu'il avait aimée d'abord, peut-être quelque visage perdu au milieu de la foule, mais distingué en secret de lui seul, et où se serait mieux reflétée la lueur de ses rêves. Il est sûr que de telles heures n'ont pas duré, mais il nous est impossible d'affirmer qu'elles ne sont point venues. Nous ne le saurons jamais. Il ne nous reste que ses cris d'indignation et de désir ardent pour nous faire deviner le feu qui brûlait en lui. Mais ses lamentations ne lui firent pas briser ses chaînes, même avant que la vie lui eût appris de quel or pur elles étaient forgées. Comme les plaintes d'Oothoon, les siennes se perdirent au vent et la bien-aimée idéale de ses songes ne vint pas. On se rappelle que, lorsque se leva sur lui la grande lumière de la mort, il reconnut enfin qu'il l'avait eue toujours auprès de lui. Mais au temps où il exposait ses théories, son âme s'exhalait avec celle de l'amante désespérée de Théotormon :

Ainsi chaque matin Oothoon se lamente ; mais Théotormon est assis
Sur le rivage de l'Océan, conversant avec des ombres tristes.
Les filles d'Albion entendent ses malheurs et se font l'écho de ses soupirs ¹.

1. Thus every morning wails Oothoon ; but Theotormon sits
Upon the margined Ocean, conversing with shadows dire.
The Daughters of Albion hear her woes and echo back her sighs.
(*Daughters of Albion*, p. 8.)

C'était le temps où il forgeait cette métaphore terrible : « le corbillard du mariage »¹, et représentait la vie conjugale sous la forme d'Oothoon et Bromion, nus, attachés sur un roc près du rivage, dos à dos, lui tourmenté par la fureur et la jalousie, elle désespérée et gémissante, tandis qu'au-dessus d'eux, insaisissable, flotte la forme triste de Théotormon le bien-aimé².

Cette période peut n'avoir été qu'un moment dans sa vie et être passée sur son âme sans y faire de blessures profondes, mais elle a laissé dans ses œuvres une trace ineffaçable et lui a fait pousser des cris de révolte qu'il est impossible d'oublier.

Nous n'avons pas à nous demander à quel état d'anarchie nous mènerait une loi comme celle de Blake, ou plutôt son absence de loi. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer combien forcées sont certaines de ses interprétations de l'Évangile, combien fausse et tyrannique au fond était sa conception du rôle de la femme, instrument du plaisir de l'homme et rien en elle-même, combien vain et impossible est cet idéal de l'assouvissement de tous les désirs, combien, dans son ensemble, cette morale est jusqu'ici immorale. Il est trop facile de trouver des arguments pour sa condamnation. Mais il faut toujours penser que Blake n'a jamais songé à l'appliquer dans la société où il vivait, et à peine dans le cercle restreint de sa maison. Il ne s'inquiétait pas des conséquences pratiques de ses théories. Son royaume n'était pas de ce monde ; il était dans l'idéal « où tous les contraires sont également vrais ».

D'ailleurs, même dans ce royaume idéal, par ce qui peut sembler une contradiction bizarre, il a introduit lui-même le meilleur correctif à sa règle de Thélème. Il l'a trouvé dans les conséquences du second trait caractéristique de l'homme éternel : l'unité de tous les hommes et de l'univers avec eux. Puisque nous sommes un, je suis mon prochain et mon prochain est moi-même. « Insensé, dit Hugo, qui crois que je ne suis pas en toi ! » Tout ce qui arrive à l'un de nous arrive à tous dans l'éternité ; tout ce qui arrive à n'importe quel être de l'univers arrive à l'univers entier. De là, la grande doctrine de la solidarité de tous les hommes entre eux et avec tous les êtres. Comme consé-

1, "The marriage-hearse".

(London, *Songs of Experience*.)

2. Illustration finale de la *Vision des Filles d'Albion*.

quences viennent immédiatement l'amour universel et son corollaire, le pardon de toutes les offenses, pour constituer « la fraternité divine de l'Eden ». Ce sont là les deux autres grands points de la morale de Blake, et ce sont les deux formes du même principe.

Le pardon des offenses est le seul ordre qui nous soit donné dans la prière du Christ. C'est le seul commandement de Blake. Pour lui, la grande fonction de Satan, c'est d'être le grand accusateur du monde. Nous échapperons à l'état Satan si nous nous abstenons d'accuser qui que ce soit et si nous pardonnons tout.

Le pardon mutuel de chaque vice,
C'est là la porte du Paradis,
Contre le grand désir de l'accusateur ¹.

D'ailleurs le péché n'est rien. Il est au dehors de l'homme, mais n'existe pas en lui. C'est un état à travers lequel passent les individus, mais qui ne s'attache point à eux :

De même que le pèlerin passe, tandis que le pays demeure permanent,
De même les hommes passent, mais les états demeurent permanents à jamais ².

Il est donc inexact de dire que quelqu'un est un pécheur ; il est simplement dans l'état de péché, comme Luvah était une fois dans l'état Satan, une autre fois dans l'état Urizen. Cet état n'est qu'un vêtement, qui peut être rejeté, et qui, en fait, l'est toujours. Satan, accusant les individus, « n'est qu'un imbécile », puisqu'il confond le vêtement et la personne. « Toute femme publique était une vierge autrefois ; tout criminel, un enfant innocent. » Ils seront donc jugés non d'après leur état accidentel, mais d'après leur essence même :

L'iniquité ne doit être imputée
Qu'à l'état où ils seront entrés, afin qu'ils puissent être délivrés.
Apprenez par conséquent à distinguer l'humain éternel
Qui marche au milieu des pierres de feu, alternativement heureux ou malheureux,

1. Mutual forgiveness of each vice,
Such are the gates of Paradise,
Against the Accuser's chief-desire.

(*Gates of Paradise.*)

2. As the Pilgrim passes while the Country permanent remains,
So Men pass on, but States remain permanent for ever.

(*Jerusalem*, 73, 42.)

De ces états ou mondes dans lesquels l'esprit voyage.
C'est le seul moyen d'arriver au pardon des ennemis ¹.

C'est une des fonctions de l'Agneau de Dieu de transformer le mal en un état, « afin que les hommes puissent en être délivrés à jamais ». (*Jerusalem*, 49, 70 — 15, 35 — 25, 12.) Nous ne savons point par quel procédé mystérieux cette transformation s'accomplit. Mais c'est la raison pour laquelle le Christ « a effacé les péchés du monde ». C'est en cela que consiste son mérite plutôt qu'en un sacrifice du Golgotha, qui aurait puni l'innocent au lieu des coupables.

On comprend maintenant pourquoi Jérusalem, quoiqu'elle eût péché, ne se croyait point souillée, mais se réjouissait dans son pardon : « O Vala, qu'est-ce que le Péché, sinon une petite erreur, « une petite faute bientôt pardonnée » ? (*Jerusalem*, 20, 22), ou pourquoi Marie, sur le point d'être répudiée par Joseph, proteste non de son innocence, mais de la gloire que Dieu lui confère en lui pardonnant ? Pardonner septante fois sept fois, c'est-à-dire toujours, c'était la parole de Blake comme celle du Christ, comme la loi du royaume mystique de *Pistis Sophia*, que décrivait au ¹^e siècle le gnostique Valentin et dont le Premier Mystère pardonne à tous ceux qui vont à lui.

Les offenses et les accusations de péché étant la seule chose qui puisse séparer l'homme de l'homme, dans un monde où régnera le pardon mutuel, régneront aussi l'union et l'amour universel. Sur cette dernière question, Blake est presque intarissable. Il prêche constamment l'amour de l'humanité représentée par chaque homme individuel. Mais son amour n'est pas dû à la pitié qui énerve l'âme et qui dégrade celui qui en est l'objet. Il est fait tout entier d'affection fraternelle et d'esprit de sacrifice. C'est la seule religion, le grand acte d'adoration :

Le culte de Dieu, c'est d'honorer ses dons
Dans les autres hommes, d'aimer les plus grands le mieux, chacun d'après
Son génie, qui est l'Esprit saint dans l'homme. Il n'y a d'autre

- 1 Iniquity must be imputed only
To the state they are entered into, that they may be delivered.
Learn therefore to distinguish the Eternal Human
That walks about the stones of fire, in bliss and woe
Alternate, from those States or Worlds in which the Spirit travels.
This is the only means to forgiveness of enemies.

(*Jerusalem*, 49, 72.)

Dieu que Dieu, qui est la fontaine intellectuelle de l'humanité.
Celui qui envie ou calomnie, ce qui est meurtre et cruauté,
Assassine le Très Saint...
Celui qui veut voir la Divinité doit la voir dans ses enfants.
Uni à eux d'abord par l'amitié et l'amour, devenant une famille divine, et alors
Jésus apparaîtra au milieu ¹.

Ce sera le grand lien qui formera le monde nouveau ; celui que les
Éternels chanteront à leurs festins :

Nous savons
Que l'homme existe par la fraternité et l'amour universel.
L'homme ne vit pas par lui seul. Mais, dans le visage de son frère
Chacun contempera le Père éternel, et l'amour et la joie abonderont ².

Ici nous voilà presque à des suggestions du culte des grands
hommes, comme les religions positivistes devaient en esquisser plus
tard, si l'on pouvait appeler culte ce qui n'est qu'amour seul, sans
aucun rite ni cérémonie. Mais nous sommes encore plus près des
grandes maximes de l'amour chrétien : « Tu aimeras ton prochain
comme toi-même, pour l'amour de Dieu ». Blake était encore plus
explicite et disait : « parce que ton prochain, c'est Dieu même ».

A cela, il ajoutait l'amour de toutes les créatures, puisque toutes
sont des parties intégrantes de l'homme éternel, dont l'esprit contient
l'univers :

Car un passereau ne peut pas souffrir sans que tout l'univers souffre aussi
Dans toutes ses régions, et sans que son père et son sauveur
Le plaigne et le pleure ³.

1. The Worship of God is honouring his gifts
In other men, and loving the greatest men best, each according
To his genius, which is the Holy Ghost in man ; there is no other
God than God, who is the intellectual fountain of humanity.
He who envies or calumniates, which is murder and cruelty,
Murders the Holy One. .
He who would see the Divinity must see Him in his children,
One first in friendship and love, then a Divine Family, and in the midst
Jesus will appear.

(Jerusalem, 91, 7.)

2. We know
That Man subsists by brotherhood and universal love.
Man lives not by self alone, but in his brother's face
Each shall behold the Eternal Father, and love and joy abound.
(Vala, IX, 635.)

3. For not one sparrow can suffer and the whole Universe not suffer also
In all its regions, and its Father and Saviour not pity and weep.
(Jerusalem, 25, 8.)

Des exemples nombreux de ce sentiment ont déjà été vus dans l'étude de son mysticisme et de sa conception du monde.

Cette grande fraternité de toutes choses doit s'exprimer, comme dans le Christ ou dans Luvah, par des sacrifices continuels de soi-même. C'est la loi de l'éternité que chacun se sacrifie pour son prochain. On arrive ainsi au renoncement, à la destruction de la personnalité, à l'anéantissement de ce moi qui fut la source première de tous les maux. Dans l'éternité, chaque individu meurt et vit pour les autres. C'est ce que la fleur et le nuage enseignent à Thel ; c'est ce que Milton vient enseigner aux hommes :

Je viens pour m'anéantir moi-même.
Telles sont les lois de l'éternité. Tous mutuellement
S'anéantiront pour le bien des autres, comme moi pour toi¹.

C'est la seule preuve d'amour que puissent recevoir l'homme et Dieu.

Jésus dit : Voudrais-tu aimer quelqu'un qui ne serait jamais mort
Pour toi, ou mourir pour quelqu'un qui ne serait point mort pour toi ?
Et si Dieu ne meurt pas pour l'homme, et ne se donne pas
Éternellement pour l'homme, l'homme ne peut exister, car l'homme est [amour
Comme Dieu est amour. Tout acte de bonté envers un autre est une petite [mort
Dans l'image divine ; et l'homme ne peut exister que par la fraternité².

Et le poète résume son système de destruction des lois et de reconstruction de la morale en ces quelques lignes :

Jésus est mort parce qu'il a lutté
Contre le courant des roues de la Loi, dont le nom
Était Caïphe, le prédicateur sombre de la mort,
Du péché, de la douleur et du châtement.

1. I come to self-annihilation.
Such are the laws of Eternity, that each shall mutually
Annihilate himself for others' good, as I for thee.
(Milton, 39, 33.)
2. Jesus said : « Wouldst thou love one who never died
For thee, or ever die for one who had not died for thee ?
And if God dieth not for man and giveth not himself
Eternally for Man. Man could not exist for Man is Love.
As God is Love. Every kindness to another is a little death
In the Divine Image, nor can Man exist but by brotherhood.
(Jerusalem, 93, 23.)

Mais Jésus est le prédicateur lumineux de la vie,
Créant la nature à nouveau et la délivrant de cette loi de feu
Par l'abnégation de soi-même et le pardon du péché ¹.

Ainsi cet apôtre de l'Évangile des impulsions, ce contempteur de la justice et de la vérité officielles, ce destructeur des Tables de la loi, conclut pratiquement avec la douceur et la simplicité d'un petit enfant. Il enseigne l'essence même du christianisme, l'amour des hommes, et y ajoute comme les sages indiens celui de la nature entière et l'oubli de soi-même. Lui, qui avait soutenu la sainteté des désirs et la légitimité de leur développement, commande, par une singulière contradiction, le sacrifice de ces mêmes désirs, non pour obéir à une loi tyrannique, mais uniquement par esprit d'amour et d'abnégation. Dans ses théories comme dans Beulah, les doctrines opposées se rencontrent et se concilient, toutes également vraies, et la morale de son œuvre, comme celle de sa vie, devient finalement celle des hommes bons de tous les temps.

En ceci, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître, malgré sa forte personnalité et sa haine pour son siècle, l'homme de ce siècle même, sur lequel il aurait tant voulu agir, le frère de Rousseau et de ses adeptes, le philanthrope humanitaire, précurseur des révolutions et de l'avènement du peuple. De même que Rousseau criait : « Suivez la nature », Blake crie : « Suivez vos impulsions », sans voir qu'au fond le cri est le même. C'est d'ailleurs le seul où l'on puisse en venir après la destruction de tous les codes acceptés. Mais Blake refusait de croire que ses impulsions lui venaient de la nature ; il en cherchait la source plus haut et plus loin. Rousseau aussi, à sa façon, regardait plus loin. Sa nature était celle de l'homme primitif, créée par lui à force de déductions, de même que Blake avait créé son Eden par des éclairs d'intuition soudaine. Et, par de vastes détours et des chemins différents, tous deux arrivaient au même but : la philanthropie universelle, la liberté, les droits de l'homme, la

1. Jesus died because he strove
Against the current of this Wheel : its name
Is Caiaphas, the dark preacher of Death,
Of Sin, of Sorrow and of punishment ..
But Jesus is the bright preacher of Life
Creating Nature from this fiery Law,
By self-denial and forgiveness of sin.

Jerusalem, 77, 15.)

fraternité, et même cette sentimentalité vague et large qui les faisait associer tout l'univers, animaux, plantes et nature matérielle, à leurs émotions et à leur amour. L'un et l'autre étaient des rêveurs ; l'un bâtissant ses visions avec une forme logique et une précision de mathématicien et de raisonneur ; l'autre les voyant surgir devant lui sans en connaître la source, mais y croyant aussi fermement que le philosophe à ses syllogismes. Dans les deux il y avait le même esprit passionné et imaginaire, le même mécontentement de la société qui les entourait, les mêmes aspirations vers un idéal hors de leur portée, excepté dans leurs rêves. Il n'y a donc rien d'étonnant à les voir arriver en morale pratique à des conclusions analogues. Mais la ressemblance entre eux ne peut guère être poussée plus loin. L'un a remué son siècle, en a altéré la vie morale, a agi sur sa politique ; l'autre est mort obscur et sans action, même dans son milieu immédiat, alors même qu'il eût pu être aimé et suivi. Mais son siècle ne le comprit pas, parce qu'il était un prophète plus qu'un homme, et qu'il parlait comme les prophètes, en paraboles obscures. S'il avait écrit comme un homme pour des hommes et non comme un mystique pour des mystiques, il aurait pu remuer les générations de son temps. En fait, ses paroles tombèrent dans des oreilles sourdes. Sa poésie mystérieuse voulait être un tourbillon qui emporterait le monde : ce ne fut que le souffle bientôt éteint d'une musique haletante, à modulations complexes et bizarres, jouissance vaine d'un petit nombre de rêveurs comme lui.

XIII

LES SOURCES DE SES DOCTRINES.

Jusqu'à quel point ces doctrines sont-elles originales, et jusqu'à quel point imitées ou copiées ? Le problème ne peut pas être résolu d'une façon précise. Quelques critiques ont affirmé qu'il n'y avait rien de personnel dans la pensée de Blake et que son système était un mélange d'idées trouvées dans ses lectures ou dans les conversations ordinaires de son temps. Il y a une certaine part de vérité dans cette affirmation, mais une part seulement. Pour lui, comme pour tous les faiseurs de systèmes philosophiques, bien des choses avaient déjà été dites lorsqu'il vint au monde, et il y avait bien peu de ses opinions qui n'eussent pas été émises à quelque moment. La question est de savoir dans quelle mesure il les a connues et copiées, et jusqu'où va l'influence qu'il en a reçue. Même s'il n'y a rien ajouté, ce qui est très discutable, il lui reste l'originalité du choix des matériaux et la mise ensemble de fragments séparés pour en former une doctrine. Nous avons déjà fait allusion plusieurs fois à des systèmes semblables au sien ; il reste à les comparer et à voir jusqu'à quel point il fut un plagiaire au lieu d'un prophète.

Ses doctrines peuvent se résumer en quelques mots : dans sa conception du monde, la négation du témoignage des sens et de la raison, la réalité du monde invisible vu par l'imagination ; la concordance entre le visible et l'invisible, l'un n'étant que le symbole de l'autre ; — dans sa cosmogonie, l'unité primitive de l'univers en Dieu pour y retourner à la fin ; l'identité de Dieu, de l'homme et de la nature ; le procédé de la création par des séparations successives formant des personnalités ; le procédé de régénération par le sacrifice de ces personnalités et le retour à l'unité primitive ; — en psychologie, la théorie des états à travers lesquels passe l'âme, sans varier dans son essence, et par suite la conception des Zoas et de leurs luttes ; — en religion, ses idées sur la tyrannie de la loi et de Jéhovah,

la conception des démons qui ne sont que des désirs en révolte contre cette loi et qui doivent triompher, celle du Christ destructeur de la loi, humanité divine, imagination poétique, libérateur, mais non rédempteur ; — en morale enfin, la légitimité des désirs en opposition avec la loi et, d'autre part, la nécessité de les sacrifier par amour des autres.

Toutes ces choses ont déjà été entendues depuis les temps les plus anciens. Les premiers livres indiens¹ parlent de la fraternité de l'homme avec la nature, de l'âme humaine enfermée dans les animaux et les choses, et ces croyances sont encore courantes dans l'Inde actuelle. Buddha a enseigné lui aussi le procédé de régénération par la destruction du moi, le détachement de tout ce qui est nous-mêmes pour entrer en communion avec l'univers entier et devenir à la fin partie intégrante du grand Tout dans l'unité universelle de Dieu. Mais ce détachement s'obtient par la suppression des désirs, tandis que Blake parle de les développer à l'infini et de les détruire par leur assouvissement.

Dans les premiers mystiques de la religion mahométane, les sufistes, nous trouvons exprimée très énergiquement la conception de l'unité de la création et de Dieu, l'univers n'étant que « la face du Seigneur » ; l'idée aussi de l'unité absolue de l'homme et de Dieu, qui faisait dire aux martyrs mourants : « Je suis la vérité », c'est-à-dire « je suis Dieu ».

Dans Platon et les philosophes de son école, la réalité de l'idéal et l'irréalité du monde matériel sont presque devenues des conceptions banales. Elles reviennent à travers toute l'histoire de la philosophie, sous une forme ou une autre, pour trouver leur expression la plus forte au xviii^e siècle dans l'idéalisme de Berkeley.

Dans les cabalistes du moyen âge, comme dans le Valentinien Marc, Blake aurait pu lire la théorie des sept yeux de Dieu, et surtout la notion des mots-symboles, doués d'un pouvoir mystique, dont les lettres représentent chacune une puissance immatérielle, puisque

1. Il est peu probable que Blake en ait eu connaissance ; on ne trouve que très peu d'ouvrages anglais sur le sujet avant 1823 (*Account of the Founder of the Buddhist religion in the Asiatic Journal*). Un seul article est à signaler en 1799 sur la Religion en Birmanie (*Asiatic Researches*) et il y a peu de chose que Blake eût pu utiliser. Mais ces doctrines s'étaient répandues en Europe, et un théosophe moderne a retrouvé dans Boehme un très grand nombre de conceptions indiennes. (Hartmann, *The Life and Doctrines of Jacob Boehme*, London, 1891.)

chacun des caractères composant le nom de Dieu est une espèce de *Fiat*, qui a produit à la fin la création visible et qui est encore capable d'exercer une action sur elle. Dans les gnostiques du christianisme primitif, il aurait pu étudier la théorie de la création du monde par émanations successives. La *Pistis Sophia* de Valentin eût pu lui montrer les Éons émanant les uns des autres en cercles concentriques autour de l'Ineffable, pour arriver à la fin à la déjection des mondes spirituels, c'est-à-dire à notre univers visible. Cependant, ce que Blake appelle émanation est tout à fait distinct de l'émanation des valentiniens ; son procédé de création n'est pas celui des Éons, et rien ne ressemble moins à l'œuvre de Valentin que ses poèmes à lui, malgré ce qu'on a pu penser de l'affinité qu'il y avait entre les deux.

On a dit aussi que ses théories étaient celles des marcionites, hérétiques du deuxième siècle de notre ère. En effet, Marcion, comme son maître Cerdon, avait des théories qui furent chères à Blake. Non seulement il croyait aux Émanations comme les valentiniens, mais surtout il fut le premier à montrer l'antagonisme entre le Dieu de l'Ancien Testament et le Christ du Nouveau. Il détestait Jéhovah, sa création de chair et de mal et ses lois de vengeance avec la même passion qui l'aurait fait mourir pour Christ, le libérateur. Nous avons vu dans Blake la même attitude d'esprit. Mais, pour les marcionites, le Dieu créateur était différent et indépendant de l'Intelligence suprême. Il n'était que le demiurge qui avait agi sur le principe mauvais de la matière, avait essayé de mettre de l'ordre dans le Chaos par l'institution des lois physiques. Les âmes des hommes étaient des émanations de l'Intelligence suprême, mais elles avaient été asservies par le Créateur, enchaînées dans des organes de chair et soumises à son code de lois morales. Le Christ était l'émanation pure de cette même Intelligence, soumis à la chair seulement en apparence, et envoyé pour enseigner aux hommes l'origine et la fin divines de leurs âmes, les délivrant ainsi de l'esclavage de la vie et de ses lois. Sans aucun doute, nous reconnaissons là bien des conceptions de l'Évangile éternel de Blake, celle d'Urizen créateur du monde et de ses lois physiques, dieu de la morale et de la religion de jalousie, celle de Jésus envoyé par les Éternels pour sauver l'humanité. Mais pour Blake il n'y a pas deux ou trois principes distincts et indépendants. Tout vient de l'Éternel Un, et la matière n'est qu'une illusion des personnalités séparées de lui,

Il est impossible de dire jusqu'à quel point Blake avait lu tous ceux-ci et par conséquent de distinguer les réminiscences des simples coïncidences. Il est à peu près certain qu'il ne connaissait presque rien de l'Inde et de ses livres ; certain aussi qu'il n'avait jamais entendu parler des sufistes. Peut-être avait-il lu Platon ou des philosophes de son école ; nous ne pouvons l'affirmer. Cependant il n'est guère probable qu'il ignorât au moins les grandes œuvres de Berkeley et ses théories idéalistes. Il est très douteux qu'il eût lu aucun des livres des gnostiques. Quant aux doctrines marcionites, il avait pu les voir exposées dans l'*Histoire ecclésiastique* de Mosheim, traduite en anglais en 1764, et dans l'*Histoire des hérétiques des deux premiers siècles* de Lardner, publiée en 1780. Mais nous ne trouvons aucune preuve qu'il ait lu l'un ou l'autre de ces ouvrages.

Les seuls ouvrages mystiques ou religieux que l'on puisse dire avec certitude avoir été étudiés par lui sont, d'après ses propres affirmations, la Bible, Dante, Milton, Bœhme et Swedenborg.

De la Bible, ancien ou nouveau Testament, il a tiré beaucoup. Mais son originalité consiste dans sa façon de l'interpréter et dans la manière complète dont il en avait appris la lettre et pénétré l'esprit. Il y a dans un tel livre trop de systèmes latents, trop d'interprétations possibles cachées derrière chacune de ses paroles ; c'est une source trop abondante de pensées, de rêves, de conjectures et de philosophies, pour que nous accusions jamais de plagiat celui qui y aura puisé. Blake ne doit au livre que l'inspiration première et les textes ; dans l'usage qu'il en fait, il est tout aussi original que n'importe lequel des écrivains ou des poètes religieux. Bien souvent même il les dépasse par l'originalité de ses interprétations, dont nous avons vu des exemples nombreux.

A Dante, ses doctrines ne doivent rien, quoiqu'il ait dit quelque part qu'il y a en lui une mine de systèmes, aussi bien que dans Shakespeare. Mais il n'y a entre ces systèmes et le sien que des ressemblances bien rares. Le *credo* de Dante était dans son ensemble celui de l'Église orthodoxe, et Blake était le moins orthodoxe des hommes. Il a pris encore moins de Milton, bien qu'il ait donné ce nom à un de ses grands poèmes et que Milton y soit le représentant de Los. Mais on sait déjà que Milton ne plaisait à Blake, en tant que prophète, que par son Satan, et que, pour le reste, il était le serviteur et le croyant des doctrines haïssables de Jéhovah.

Une source beaucoup plus féconde pour lui fut le recueil des œuvres

complètes de Jacob Bœhme, le cordonnier théologien et mystique allemand du xvi^e siècle, digne par sa profondeur du nom de *Philosophus Teutonicus*, qu'on lui a souvent donné. Ce recueil, traduit en anglais par le Révérend William Law, parut en 1764, en quatre énormes volumes, avec notes, explications et illustrations des plus curieuses ajoutées au texte. Blake l'avait lu et il ne pouvait manquer d'en être frappé.

A Bœhme plus qu'à tout autre, il doit la grande doctrine de l'unité de Dieu et du monde. Dieu absolu, existant de toute éternité, voulut se révéler. Mais cette révélation nécessitait quelque chose qui ne fût pas lui-même. Dès lors il se décomposa en deux : son désir et sa volonté. Dans sa volonté, il réfléchit son désir infini. Or cette volonté fut le germe de sa personnalité, car elle est la marque essentielle du Moi. La conciliation de ces deux éléments, à savoir la Volonté accomplissant le Désir, produisit l'Idéal divin, le miroir de Dieu lui-même. Mais cet idéal n'était pas encore matériel ; une seconde naissance était nécessaire pour compléter le procédé de la Création. Alors vint la séparation des sept esprits-sources nés de cet idéal, les sept yeux de Dieu : le désir ou tendance égoïste, le mouvement, l'inquiétude, l'éclair né de la souffrance, l'amour, la parole, le corps ou esprit d'harmonie. Ces sept esprits, par leurs actions et réactions complexes, produisirent la création matérielle. Mais tout vient de Dieu et existe en lui : « Dieu est distinct de la nature ; cependant la nature est son existence. »

Chez Bœhme aussi, se trouve la notion de la création par séparation d'éléments, qui affirment leur individualité. Quelques-uns soumettent leur volonté à celle de Dieu et sont les anges ; d'autres résistent et sont les démons. Il y a des réminiscences de tout ceci dans la genèse d'Urizen, séparé de l'Éternité. Quant à sa limitation par Los et Enitharmon, elle est le développement de la phrase de Bœhme déjà citée, définissant la création par l'introduction du temps et de l'espace dans les volontés particulières.

Pour Bœhme comme pour Blake, le temps est un instrument de régénération et le corps matériel un moyen d'échapper à la destruction complète. Le Lucifer de Bœhme est éternel parce qu'il est un esprit pur et existe en dehors du temps. Son Christ, comme celui de Blake, a été envoyé pour briser le joug de Lucifer et régénérer l'homme par une union mystique avec lui-même. Cette union ne peut être obtenue que par l'abolition de notre personnalité, par la destruction de l'« Ichkeit ».

Pour Bœhme aussi, l'humanité est divine. L'homme est une manifestation de Dieu, deviendra à la fin comme lui, ayant un pouvoir illimité sur la nature, sans aucune restriction des sens. Comme dans Blake, la vraie chute d'Adam (ou Albion) fut l'emprisonnement du souffle divin qui était son âme dans l'argile qui allait devenir son corps. Dans l'un comme dans l'autre, il y a l'histoire de l'homme primitif dans la pureté et l'innocence, de sa chute dans la corruption et de sa régénération par le Christ. Ce thème, qui forme le sujet dominant de *Jerusalem*, a pu être suggéré à Blake par les triples illustrations du livre de Law, où l'on voit en diagrammes et en figures superposées ces trois états de l'homme, en corps, en âme et en esprit, allant, à mesure que chaque figure se soulève pour laisser voir l'autre, de l'homme et de l'univers visible aux choses invisibles, pour arriver jusqu'à la figure de Dieu lui-même, essence intime de l'esprit, le cercle parfait dans lequel il n'y a rien de distinct, parce que tout est abîmé dans son unité.

C'était également une idée de Bœhme, que le doute est le plus grand de tous les maux. « Le doute est le néant où réside le diable. « C'est la négation de cette foi qui est Dieu. C'est le résultat de l'aveuglement et de l'égoïsme. »

Pour l'un et l'autre enfin, l'Écriture et tous les événements qui y sont rapportés sont non seulement de l'histoire, mais des symboles. Bœhme distinguait la figure extérieure ou la lettre de la Bible, et sa figure intérieure ou son Esprit. Il avait commencé, dans son immense *Mysterium magnum*, ce que Swedenborg imita plus tard dans ses *Arcana coelestia* et ce que Blake avait projeté dans sa transcription de l'ancien Testament, qui ne fut qu'esquissée : l'explication du livre de la Genèse, verset par verset. Il avait pris tous les événements, tous les petits incidents de ces récits bien connus, et au-dessous en avait écrit la signification spirituelle, lisant comme Blake devait plus tard lire et écrire, et accomplissant son idéal de la double ou triple vision. On saisira mieux la valeur de cette lecture symbolique, si importante dans les œuvres de Blake, par un exemple pris au hasard, au milieu d'un des récits les plus simples, un épisode de l'histoire de Joseph. La Bible dit : « Quand Jacob apprit qu'il y avait du blé en Égypte, « il dit à ses fils : Descendez-y pour nous en acheter, afin que « nous vivions et que nous ne mourions pas. » Et dix frères « de Joseph descendirent en Égypte pour acheter du blé. « Mais Jacob n'envoya point avec eux Benjamin, frère de Joseph,

« dans la crainte qu'il ne lui arrivât quelque malheur. » (Genèse, XLII, 1, 2, 3, 4.) Pour Bœhme, ceci est une figure symbolisant l'homme qui sent la colère de Dieu et envoie son âme dans le pays du repentir, où il y a abondance de justification dans la mort du Christ : « Mais Benjamin, frère de Joseph (c'est-à-dire « l'humanité du Christ), il ne le donne pas à son âme ; il lui donne « d'abord ses frères pécheurs (c'est-à-dire il donne ses terreurs à sa « conscience) et ne lui montre pas la consolation de la grâce ; il cache « le vrai Benjamin, frère de Joseph, aux pouvoirs du péché ; et il envoie « ces pouvoirs du péché (c'est-à-dire ceux en qui les péchés ont été « accomplis et commis après la grâce) pour qu'ils achètent du blé à « Joseph (c'est-à-dire la sainteté du pardon au Christ). » (*Mysterium magnum*, chap. LXIX, vers 3, 4 et 5.) Un tel commentaire avec ses parenthèses et ses explications inextricables, touffu, embarrassé, nécessitant lui-même un commentateur, se poursuit page après page, dans sa subtilité et sa surabondance de pensée. Il est peut-être le meilleur moyen de nous faire sentir quel était l'état d'esprit des mystiques comme Bœhme ou Blake en présence d'un texte sacré. Rien d'étonnant à ce que, pour l'un comme pour l'autre — mais plus encore pour Bœhme — les mots eussent une valeur spirituelle en eux-mêmes, que leur musique évoquât des images et que les syllabes fussent les marques des choses (*signatura rerum*). Blake n'alla pas sans doute jusqu'au point de voir, comme Bœhme, des personnages surgir dans son esprit à la simple prononciation des sons articulés. Mais il parle souvent de l'importance des sons et des nombres, de la place de chaque mot et de chaque syllabe, pour qu'ils aient la plénitude de leur sens spirituel.

Bœhme lui avait donc donné, sinon son système tout entier de doctrines, au moins des suggestions nombreuses et des pensées directrices, et Blake avait raison de le placer au-dessus de Swedenborg dans la liste des grands maîtres de son esprit.

Cependant l'influence de Swedenborg sur lui est loin d'avoir été petite. Sa famille connaissait les doctrines swedenborgiennes et un de ses frères au moins appartenait à l'Église nouvelle. Dans son enfance, il avait dû fréquemment en entendre exposer et discuter les théories. Il avait eu des visions comme Swedenborg, avait étudié ses œuvres, le crayon à la main, en avait annoté au moins un volume, et, à son imitation, avait écrit ses *Visions mémorables*. Si l'on pense en outre que Swedenborg devait, lui aussi, beaucoup à Bœhme, on

ne sera pas étonné de trouver entre Blake et lui de très grandes ressemblances.

Trois points bien nets dans ses doctrines semblent avoir frappé Blake plus que le reste et produit dans son esprit une impression ineffaçable : la ressemblance entre Dieu et l'homme ; la sensation de l'existence réelle de l'Invisible, hors du temps et de l'espace ; la correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel.

Pour Swedenborg, il était impossible que Dieu ne ressemblât pas à un homme, puisqu'il est impossible à l'homme de concevoir quoi que ce soit autrement, et que Dieu a dû nécessairement nous rendre capables de le concevoir. Non seulement Dieu est un esprit, comme celui de l'homme, mais le Ciel lui-même avec ses régions et ses légions d'anges est un homme, « le Grand Homme ». Chacune de ses parties correspond à celles de l'esprit de l'homme, qui à leur tour sont semblables par leurs fonctions aux parties de son corps. Il y a dans le Ciel la région du cerveau, du cœur, des poumons, des pieds, et dans chacune de ces régions les mêmes divisions que dans nos organes terrestres. Ainsi la loi de l'analogie, qui jouait un si grand rôle dans les sciences du moyen âge et dans tout le savoir occulte, aida le visionnaire à modeler ses conceptions du ciel et de Dieu. Pour Blake aussi on a vu que Dieu était homme. Mais il ne continua pas l'analogie avec toute la suite logique d'un esprit comme celui de Swedenborg. Il ne marqua point les divisions de Dieu dans l'homme, excepté peut-être dans ses théories du spectre et de l'émanation des Zoas, et encore d'une façon très obscure.

Quant à l'existence réelle du monde invisible, personne n'en est plus persuadé que Swedenborg. Aucun homme ne s'est mû si aisément et si naturellement que lui au milieu des visions ; personne n'a traversé et retraversé si souvent les frontières de la mort. Pour lui, les relations avec le monde des esprits n'étaient point un accident, mais presque la vie normale et quotidienne. A partir du jour de sa première vision, il n'y eut rien de mystérieux dans l'univers supraterrestre, qui devint pour lui réel et banal, comme le monde matériel l'est pour nous. Il en fut de même pour Blake. Mais celui-ci alla même plus loin. Swedenborg n'avait jamais nié, comme lui, l'existence du réel et du visible. C'était un savant, qui avait fait des découvertes dans le monde des phénomènes matériels, qui avait foi en la

science de la nature, et, par cette science était conduit à celle de Dieu. En ceci par conséquent il était très différent de Blake, qui haïssait toute science du monde physique. Mais il lui avait néanmoins montré à ouvrir toutes grandes les portes de l'univers spirituel.

Enfin la théorie des symboles de Blake est presque une reproduction exacte de celle des correspondances swedenborgiennes. On a vu celles-ci exposées plus haut, dans les termes mêmes de Swedendorg ; il suffit maintenant de remarquer combien Blake les a suivies de près. Les expressions mêmes sont parfois semblables. Blake écrivant : « Si le soleil et la lune doutaient, ils s'éteindraient immédiatement, » ne fait que rappeler Swedenborg disant que la lumière est la correspondance visible de la vision de Dieu, et que si l'amour de Dieu diminuait, le soleil se refroidirait ; si la connaissance de Dieu cessait, tous les astres perdraient leur lumière.

Malgré ces ressemblances, Swedenborg ne paraissait pas à Blake avoir eu assez d'indépendance d'esprit ; il avait fait trop de concessions aux théories scientifiques et aux interprétations religieuses des Églises ; il avait adoré l'esprit d'obéissance et cru en la sainteté des anges, sur leur propre parole. C'était un homme fort, mais « un Samson tondu par les Églises ». Blake préférait aller plus avant et, seul, venir en contact immédiat avec Bœhme, et plonger plus hardiment avec lui dans les mystères de l'absolu et de l'Éternel.

Sur bien des points, Blake a donc été imitateur quoique sans plagiat, et il n'est pas l'inventeur de ses doctrines. Il lui reste cependant non seulement le choix qu'il en a fait, mais encore deux points très importants qu'il ne semble guère avoir pris ailleurs : son opinion sur les lois morales, et ses théories sur le génie poétique.

Sur la première question, il n'a eu que bien peu de prédécesseurs, et aucun n'a été aussi catégorique que lui. La doctrine de l'erreur des anges, l'enthousiasme pour les démons révoltés contre Dieu, la sainteté de toutes les joies humaines, la légitimité de l'accomplissement des désirs en dépit de toute loi, la conception du Christ enfreignant tous les commandements, n'avaient jamais été exposés et soutenus avec l'énergie passionnée et insistante que l'on trouve en lui. Les théoriciens de l'anarchie morale et de la révolte ne devaient venir que bien des années après, et aucun peut-être jusqu'à présent n'a osé aller si loin que lui dans la destruction de toutes les lois et l'exaltation de tous les désirs.

La seconde conception ne pouvait venir que d'un artiste : la divinisation de l'imagination et du génie poétique. Il en avait fait sa seule science et sa seule religion. De même que (en théorie du moins) les impulsions doivent régler la vie morale, de même l'imagination doit être la seule maîtresse de la vie intellectuelle. Les deux font partie du génie poétique ; elles sont le souffle de l'infini, l'âme même de Dieu. C'est le génie poétique, l'imagination, qui, seule, garde en nous le souvenir de l'Eden et la vision de l'Éternité et qui nous rapproche à nouveau des Éternels. C'est la parcelle de Dieu dans l'homme, l'essence de l'humanité, l'Homme-Dieu, le corps du Christ. Il était impossible d'aller plus loin dans la divinisation. Ainsi, pas à pas, le *credo* du poète s'unit à la foi du mystique ; le culte de Dieu est celui de la poésie, dans son sens le plus large ; toute imagination est inspiration ; toute production artistique est divine ; il n'y a qu'une religion, et cette religion, c'est l'Art. Ces théories ne sont sans doute pas particulières à Blake ; les romantiques anglais, allemands ou français les ont exprimées de bien des façons, et tout un siècle a exalté le rôle moralisateur et divin des artistes. Elles étaient dans les esprits au moment où il les écrivait ¹.

Mais jamais ces choses n'avaient été affirmées en paroles si hardies et avec une foi si inébranlable que par Blake. Sur ce point principalement, il dépasse tous les autres. Là est la vraie marque de l'artiste modelant l'esprit et les conceptions du mystique, comme la science avait modelé ceux de Swedenborg, et comme jamais un autre esprit mystique n'a été modelé avant ou après lui.

Enfin, si ses théories et ses conceptions ne sont pas toutes originales, l'expression qu'il leur a donnée le place dans une sphère où il règne seul. Personne n'a écrit une bible symbolique semblable à la sienne. Il n'a pris nulle part l'univers jailli de son cerveau. On ne peut trouver dans aucune œuvre des créations comme celles des Zoas, de Los et d'Enitharmon, d'Albion et de ses fils, de leurs générations, de leurs univers et de leurs luttes sans nombre. Son monde psychologique est bien à

1. La divinisation de l'Inspiration se trouve déjà indiquée dans la conception de Los et de Golgonooza (*Vala*, vers 1797 et plus pleinement exposée dans *Jerusalem* (1804-1820). Voir par exemple : p. 60, v. 57 : « Human Imagination. Divine Body », et dans *Milton* composé entre 1800 et 1804. La phrase caractéristique : « The Eternal Body of Man is the Imagination, that is God himself, the divine Body, Jesus » se trouve à côté de son dessin (non daté) du Laocoon avec bien d'autres aphorismes sur l'art, dont le style se rapproche beaucoup de celui du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* (1790).

lui, sa cosmogonie et ses épopées n'ont vécu que dans son imagination. Si même on refuse au mystique et au doctrinaire toute pensée originale — et il est très difficile de le faire — on ne peut se tourner vers le poète sans être frappé par les caractères de personnalité intense et d'originalité extraordinaire que le mystique lui a donnés, et qui mettent son œuvre à part, nettement distincte de toutes les autres.

TROISIÈME PARTIE

LE POÈTE — SES ŒUVRES

XIV

INFLUENCES DU MYSTICISME SUR LA POÉSIE. DESTRUCTION DE LA POÉSIE DE RAISON ET DE LOGIQUE.

Si Blake n'eût été qu'un simple écrivain mystique ou visionnaire, comme Bœhme, Martin de Villeneuve, Swedenborg ou tant d'autres, il aurait été complètement oublié, et ses livres ne tiendraient pas plus de place dans le monde des lettres que la *Pistis Sophia* ou les *Arcana cœlestia*. Peut-être même seraient-ils encore moins lus. Il est douteux que les mystiques à venir considèrent son œuvre comme très importante, à cause de son obscurité, qui l'empêchera à tout jamais de faire école. La raison de ce fait, tout étrange qu'elle puisse paraître, est la faculté poétique extraordinaire de Blake. S'il eût été un homme capable de penser autrement qu'en images et en symboles, et de maîtriser les mouvements passionnés de son âme, peut-être eût-il exposé son corps de doctrines d'une façon claire et logique, qui lui eût procuré des lecteurs et des disciples. Mais il était poète avant tout ; et il écrivait d'une façon désordonnée, comme l'inspiration lui venait, en métaphores étranges, en symboles inconnus qu'il ne prenait que bien rarement la peine d'expliquer. De plus, son respect pour l'esprit qui soufflait en lui et qui lui dictait ses paroles l'empêchait de les corriger jamais. Ses visions différentes ne se rattachaient que bien vaguement les unes aux autres ; il ne prenait aucun soin de les lier entre elles dans ses livres. L'arrangement des différentes pages de ses grandes œuvres, lorsqu'il ne l'a pas fait lui-même, a été un travail aussi difficile que l'arrangement des Pensées manuscrites de Pascal, sans le lien de logique serrée qui était pour ces dernières un fil directeur. En lui par conséquent le poète a gâté le prophète, faisant de lui un écrivain mystique de second ordre, alors qu'il eût pu être un visionnaire de premier rang.

Mais ce caractère même a fait vivre son nom dans le monde de la littérature, où tant de mystiques ne trouvent point de place. Il a été.

en Angleterre au moins, le seul poète du mysticisme pur, et par sa poésie son nom a vécu. C'est à cause de la puissance poétique de ses visions et du charme de leur expression que les esprits même les moins portés au mysticisme les examinent avec un intérêt sympathique et leur pardonnent leur étrangeté. Même les sceptiques peuvent lire ses œuvres comme ils lisent certains chapitres de la Bible, à cause de la splendeur des évocations et du langage. Mais si, d'une part, ses dons poétiques ont influé sur son mysticisme et ont fait de sa philosophie celle d'un rêveur et non d'un penseur, d'autre part le mysticisme a eu sur sa poésie une influence profonde. Il en a fait une chose unique dans la littérature anglaise, aussi bien par ses beautés remarquables que par ses nombreux défauts.

Que peut être, en effet, la poésie d'un mystique comme Blake, avec ses théories et sa tournure d'esprit bizarre ? Nous avons déjà bien des fois fait allusion à l'impression étrange et désordonnée qu'elle produit dans l'esprit, à l'obscurité épaisse dans laquelle nous sommes plongés tout d'un coup après des éblouissements de rayons et, en dépit de tout, à cette impression dominante d'une grande puissance latente au-dessous même des imperfections, d'une grande source de lumière jamais éteinte, quoiqu'elle disparaisse parfois. Cette flamme mystique, que nos yeux ne peuvent longtemps regarder fixement, donne leur forme et leur couleur à toutes les visions de Blake ; c'est elle qui transforme ou détruit en lui tout ce que nous avons coutume de trouver dans la poésie. Il n'y a pas dans son esprit et dans son œuvre un seul élément poétique qu'elle laisse intact ; elle en transfigure certains, en défigure d'autres ; il en est même qu'elle détruit complètement.

La lecture de ses poèmes dans l'ordre chronologique montre non seulement cette transformation, mais sa marche graduelle, la disparition des qualités poétiques ordinaires, l'une après l'autre, à mesure que des éléments nouveaux viennent les remplacer. Blake, en effet, s'est mû d'abord dans le monde des choses visibles ; ce n'est que peu à peu qu'il est allé au delà. Ses premiers écrits, même s'ils nous éblouissent çà et là par des éclairs de l'inconnu, nous laissent au moins sur la terre. Mais à mesure que les pages s'entassent sur les pages, sa double vision lui fait oublier l'autre. Son œil, à force de ne considérer le monde que comme une série d'images vaines, le traverse sans en remarquer la forme : son âme, perdue de plus en plus dans l'infini, s'éloigne de la nôtre et nous devance,

hors de portée de notre vue, dans les régions inexplorables où elle voudrait nous entraîner. Ses visions se font plus nombreuses ; le nombre de ses messagers célestes grossit en une foule. Alors, la parole ordinaire ne suffit plus à exprimer ce qu'il voit ; il lui faut un langage spécial. Le dessin doit venir s'ajouter aux mots pour les expliquer ou les compléter, et parfois même le crayon est obligé d'avouer son impuissance à reproduire les visions idéales de l'artiste. Le mysticisme qui, au commencement, n'était qu'une addition à l'art, le transforme et le submerge à la fin. On le voit déjà poindre dans les *Esquisses poétiques*, il croît dans les *Chants de l'Innocence*, domine dans les *Chants de l'Expérience* et est à peu près le seul inspirateur des Livres prophétiques. Un examen rapide de ces diverses œuvres nous montrera cette marche grandissante et nous amènera au jugement final sur le poète. Mais il ne sera pas inutile de rechercher préalablement le caractère général des destructions et des transformations opérées par le mysticisme sur chacun des éléments de sa poésie : l'expression de ses pensées, l'étendue et la profondeur de ses sentiments, la tournure spéciale et la puissance de son imagination.

DESTRUCTION DE LA POÉSIE DE RAISON ET DE LA LOGIQUE.

L'un des premiers travaux du mysticisme a été de déraciner de l'esprit de Blake toute foi en la raison et la science, plantes vénéneuses que le vulgaire croit saines et nourrissantes, et de mettre en leur place l'arbre du vrai savoir qui ne peut se développer que dans la lumière de la Révélation, et que détruisent à jamais tout raisonnement et toute logique.

Ce simple fait est gros de conséquences littéraires : il détruit d'un coup tout ce qui avait produit la poésie didactique et raisonneuse du xviii^e siècle, et met Blake en opposition complète avec ses prédécesseurs immédiats. Il resterait en effet bien peu de chose des œuvres de Pope si l'on en enlevait tout ce qui est dissertation littéraire, morale ou philosophique, c'est-à-dire raisonnement. Les œuvres descriptives de Thomson ou de son école sont didactiques ; elles peignent ce que l'œil voit ; elles raisonnent et enseignent. Même celles qui approchent le plus de la conception actuelle du lyrisme, comme celles d'Young, de Cowper ou de Blair, sont pleines de dissertations

et de raisonnements philosophiques. Blake n'a écrit à peu près rien de semblable. Il détestait Dryden et Pope, méprisait leurs sujets poétiques, — l'homme et le monde tel qu'on le voit. Il se révoltait contre leurs théories et leurs règles de critique, qu'il considérait comme le meurtre de l'Art et de l'Inspiration, la destruction de Los par la main lépreuse d'Urizen. Il affirme que « le jargon poétique de Pope n'est pas de l'art ». Il remonte jusqu'à l'imagination épique de Milton, et surtout aux grandes créations de Shakespeare et de Dante, qui voient tout par intuition et ne découvrent rien par raisonnement.

La logique n'a donc aucune place dans sa poésie, du moins consciemment, pas plus que dans l'élaboration de son système. Pour lui, le précepte de Boileau :

Aimez donc la raison ; que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix,

quoiqu'il fût suivi par tout le XVIII^e siècle, était le plus grand des blasphèmes contre l'art et la poésie.

Ce n'est pas qu'il manquât absolument des qualités froides de raison, de bon sens, d'observation pratique, qu'il méprisait comme artiste. Quelques-uns de ses courts poèmes révèlent une analyse psychologique assez fine, dont les résultats sont exprimés en un langage précis et net, que Pope même n'eût point renié. Tel est, par exemple, *le Secret de l'Amour*.

Ne cherche jamais à dire ton amour,
L'amour qui jamais ne peut être dit ;
Car les douces brises se meuvent
Silencieusement, invisiblement.
J'ai dit mon amour, j'ai dit mon amour :
A elle, j'ai dit tout mon cœur,
Tremblant, glacé, plein de craintes !
Ah ! elle s'en est allée !
Bientôt après qu'elle m'eut quitté
Un voyageur passa près d'elle
Silencieusement, invisiblement ;
D'un soupir il la conquit ¹.

1. Never seek to tell thy love,
 Love that never told can be ;
For the gentle wind doth move
 Silently, invisibly.

Tel est encore le morceau assez étrange, au sujet bizarre, mais au style classique, où il définit ses deux conceptions de l'amour :

« L'amour ne cherche point à se plaire à lui-même,
« N'a pour lui-même aucun souci.
« Pour un autre, il sacrifie son bien-être,
« Et bâtit un ciel, au désespoir de l'enfer. »
Ainsi chantait une petite motte d'argile,
Que les bœufs foulaient aux pieds.
Mais un caillou du ruisseau
Gazouillait ces lignes plus vraies :
« L'amour ne cherche qu'à se plaire à lui-même,
« A enchaîner un autre à son plaisir,
« Il se réjouit de la perte du bien-être des autres,
« Et bâtit un enfer en dépit du ciel ¹. »

D'autres pièces encore, en partie narratives, comme *Mary* ou *William Bond*, font reconnaître, malgré quelques passages bien personnels, le contemporain de Gray ou de Cowper. Beaucoup de ses aphorismes montrent, en même temps que sa faculté d'observation, son pouvoir de concentrer la pensée, quelquefois sans image, plus souvent en une métaphore logique, de façon à lui donner la plus

I told my love, I told my love,
I told her all my heart,
Trembling, cold, in ghastly fears.
Ah ! she did depart !

Soon after she was gone from me,
A traveller came by,
Silently, invisibly ;
He took her with a sigh.

(*Love's Secret — Minor Poems.*)

1.

« Love seeketh not itself to please,
Nor for itself hath any care,
But for another gives its ease,
And builds a heaven in hell's despair. »

So sang a little clod of clay,
Trodden with the cattle's feet.
But a pebble of the brook
Warbled out these metres meet :

« Love seeketh only *Self* to please,
To bind another to its delight,
Joys in another's loss of ease,
And builds a hell in heaven's despite. »

(*The Clod and the Pebble. — Songs of Experience.*)

grande force d'expression. Lui qui prêchait si énergiquement la nécessité de la précision dans le dessin, savait, lorsqu'il le voulait, donner la même précision nette à son style. On peut citer presque au hasard :

La prudence est une vieille fille laide et riche à qui les incapables font la cour.
Il n'y a pas d'oiseau qui plane trop haut, s'il ne se sert que de ses ailes
Si le fou persistait dans sa folie, il deviendrait sage.
Le renard blâme le piège, au lieu de se blâmer lui-même.
La citerne contient, la fontaine déborde.
L'aigle ne perdit jamais plus de temps que lorsqu'il se soumit aux leçons du
[corbeau.

Le renard pourvoit à ses besoins ; Dieu à ceux du lion.
Celui qui vous a permis de lui en imposer vous connaît.
Le corbeau voudrait que tout fût noir, le hibou que tout fût blanc.
Si le lion croyait le renard, il deviendrait rusé ¹.

Malgré ces quelques exceptions, il est impossible de considérer aucune de ses œuvres, même les plus courtes, comme didactiques, chose étrange si l'on considère le temps où il vivait, et si l'on songe aussi qu'il avait toute une doctrine à enseigner au monde. Le mysticisme, en effet, n'est point par sa nature opposé à la poésie didactique. Le monde inconnu et éternel a ses lois, et le mystique a le devoir de les faire connaître. Il peut, comme Swedenborg, écrire un traité, une description du ciel, une espèce de guide de ces pays inexplorables. Il peut faire une œuvre didactique, en prose ou en vers. Blake, au contraire, n'a fait qu'éparpiller çà et là des fragments de vision, sans se soucier de leur plus ou moins de clarté, indifférent à notre ignorance, décrivant pour ceux qui n'ont pas besoin de description, chantant pour lui-même, semblable aux sirènes devant les compagnons d'Ulysse aux oreilles bouchées, ou à un mathématicien qui exulterait dans de nouvelles découvertes

1. Prudence is a rich ugly old maid courted by incapacity.
No bird soars too high if he soars with his own wings.
If the fool would persist in his folly, he would become wise.
The fox condemns the trap, not himself.

The cistern contains, the fountain overflows.
The eagle never lost so much time as when he submitted to learn of the crow.
The fox provides for himself, but God provides for the lion.
He who has suffered you to impose on him knows you.
The crow wished everything was black, the owl that everything was white.
If the lion was advised by the fox, he would be cunning.

(*Proverbs of Hell. — The Marriage of Heaven and Hell.*)

devant un auditoire incapable de comprendre son langage technique. Il avait bien des choses à dire. Déjà, dans les *Chants d'Innocence*, il nous montre le vaste amour de Dieu pour les créatures les plus faibles, le travail céleste de la Miséricorde et de la Pitié, le sentiment fraternel qui pénètre toutes les créatures, du ver de terre jusqu'à l'astre, la nécessité du chagrin afin qu'il puisse attirer les consolations divines. Les pensées se multiplient dans les *Chants de l'Expérience* ; l'idée du mal apparaît, le tigre vient se placer à côté de l'agneau ; la beauté est ruinée dans sa naissance comme la rose dévorée par le ver ; la vie se consume en jeux ou en mensonges ; les désirs sont détruits par les lois ; notre vie devient un néant. Plus on avance dans les livres prophétiques, plus les conceptions s'élèvent et s'élargissent, plus on se trouve dans le royaume des idées pures et de la métaphysique. En eux surtout se trouvent les doctrines de Blake sur l'incapacité de la raison et la fausseté de la science, sur l'unité de l'univers, sur les lois des Éternels. Là viennent et grouillent ses créations mystérieuses, les Zoas, les Titans et le monde complexe de l'esprit humain. Sous tout cela se trouve un courant profond de pensées formant tout un système de théories que nous avons essayé d'esquisser, et où s'entassent à la fois les doctrines sur l'art, la science, la religion, la morale, et vaguement l'histoire tout entière de l'humanité. Blake est, selon sa propre parole, « le barde qui voit le présent, le passé, l'avenir, dont les oreilles ont entendu le Verbe sacré qui marchait au milieu des arbres antiques. »

Ce n'est donc point par l'absence de sujets, mais par sa façon de les traiter qu'il n'est pas didactique. Il lui manque, parce qu'il ne l'a pas voulue, la première qualité de tout homme qui enseigne : la clarté. Il n'y a peut-être pas, dans aucune littérature, d'œuvres plus obscures que les siennes, et ceci n'est pas dû autant à la complexité de ses pensées qu'à sa façon de les exprimer, ténébreuse à dessein. Deux grandes causes produisent presque à elles seules son obscurité : l'absence complète de composition, due à son mépris pour la logique ; et l'emploi du langage symbolique, auquel le portaient ses facultés de poète.

Il ne savait pas ou ne voulait pas composer. Les passages nets et précis de ses œuvres ne sont jamais que des morceaux très courts, dépassant à peine quelques lignes. Il semble incapable de composer un livre ou même un chapitre. Il écrit en affirmations énergiques et déteste le syllogisme, peut-être parce qu'il ne peut pas le suivre. De

même il ne peut pas suivre le lien entre ses différentes visions. Ses pensées lui viennent une à une, comme si un peintre voyait tantôt un bras, tantôt une jambe, tantôt un œil, mais jamais la figure entière. Dans son monde mental, comme dans celui d'Urizen, il n'y a que de vastes énormités, telles qu'il les a dessinées à la fin du livre d'*Ahania* :

Effrayantes, infidèles, abjectes,
Des portions de vie : la ressemblance
D'un pied, d'une main, d'une tête,
D'un cœur, d'un œil ; tout cela nageait, malfaisant ¹.

En tant que peintre, il avait cependant un grand sentiment de l'ensemble et savait construire des groupes très harmonieux, tels que le *Dernier Jugement*, ou la *Descente vers la tombe*, ou la *Mort des enfants de Job*, bien qu'il préférât les figures isolées ou les tout petits groupes. Mais dans son œuvre littéraire, il n'y a rien de semblable.

Il était essentiellement l'homme qui écrit quand l'inspiration vient, que l'esprit souffle et que les visions apparaissent. Mais l'esprit ne soufflait que peu de temps et les visions étaient rapides. En conséquence, c'était un homme d'œuvres courtes et de détails séparés. Dans ses théories artistiques, les détails seuls sont importants ; il en est de même souvent dans sa morale :

« Celui qui veut faire le bien doit le faire dans les petits détails.

« Celui qui veut voir une Vision comme un ensemble parfait doit la voir dans ses petits détails. Les formes générales ont leur vitalité dans les détails. » (*Jerusalem*.) Tout cela est exact, et le sens de la vie est presque toujours donné par des détails individuels, mais encore ne faut-il pas que chaque détail soit traité comme une fin en soi et fasse oublier l'ensemble. C'est ce qu'il ne comprenait pas et ce qui l'empêchait de mettre un lien logique entre les différents détails qu'il donnait. C'est ainsi que rien, dans la vie de chacun de ses personnages importants, ne vient en faire sortir les épisodes les uns des autres, que rien n'est plus difficile que de donner, par exemple,

1. And his world teemed vast enormities
Frightning, faithless, fawning
Portions of life ; similitudes
Of a foot, or a hand or a head
Or a heart, or an eye : they swam mischievous.

(*Urizen*, VIII, 2.)

une raison de la conduite des Zoas ou de leurs fils, et d'expliquer leur psychologie heurtée. Leurs actions se succèdent, comme les tableaux successifs d'un rêve incohérent.

La faute est grave, surtout dans ses grands ouvrages. Il commençait à écrire sans savoir exactement quel était son sujet et où il voulait en venir. Il changea deux fois le titre de *Vala*, et ce dernier nom est le moins bien approprié. *Milton*, comme le prouve le titre, était destiné à avoir douze chants ; il n'en a que deux. Il n'y a nulle part de trace de plan suivi jusqu'au bout. Blake concevait une grande œuvre, la voyait s'étendre en longues perspectives devant son imagination et il se mettait en route. Mais à chaque arrêt, il changeait sa direction, voyait une autre perspective, recommençait autre chose et l'ajoutait au fragment déjà fait, comme si c'en eût été la suite. Tous ses poèmes semblent ainsi des séries de commencements de poèmes. Il avait conçu *Vala* comme l'*Histoire de la Chute et de la Régénération de l'homme ancien* et, par suite, comme l'*Histoire de la Lutte des Zoas*, d'où ce premier titre. Les premières lignes, au contraire, semblent n'indiquer que l'histoire de la division d'Urthona et son unification finale ; mais aussitôt après cette indication, elles laissent Urthona pour longtemps et ne parlent que de Tharmas. A un autre moment, Blake fut frappé par l'idée de la lutte entre chaque Zoa et son émanation, et écrivit le second titre : *Les Tourments de l'Amour et de la Jalousie*. Le nom de *Vala* fut donné à la fin au livre, quoique *Vala* elle-même n'y joue pas le principal rôle, peut-être pour être mis en parallèle avec le second grand ouvrage : *Jerusalem*. Cette vacillation des titres montre bien l'indécision du sujet. Cette indécision est encore plus marquée par la façon dont est racontée l'histoire des Zoas, en fragments brusquement interrompus, puis repris aussi brusquement, sans qu'on puisse suivre le fil du récit, ou comprendre comment ils disparaissent ou reparaissent aux endroits où on les attend le moins. Le désordre est plus grand encore dans *Jerusalem*. Cela semble être la même histoire de l'homme, mais exprimée par les luttes de Los et des fils d'Albion. Jérusalem erre au milieu d'eux et est le plus souvent perdue. A quelque moment que l'on soit du récit, il est presque impossible de dire où en sont les personnages ou ce qu'ils veulent, et lorsqu'avec une longue patience on a lu le livre entier, il est encore plus impossible de résumer les événements qui y sont rapportés. On ne peut avoir que le souvenir de fragments et l'impression pénible de constants soubre-

sauts d'un épisode à l'autre. *Milton*, étant plus court, est plus aisé à suivre. Cependant, dans bien des passages, il est difficile de voir la direction de la pensée du poète. Nous avançons toujours sans savoir où nous devons aller.

Il ne pouvait guère en être autrement, à la façon dont il écrivait. Après qu'il avait rédigé une page, ou plutôt qu'il l'avait écrite sous la dictée de ses visiteurs célestes, il la mettait de côté et n'y pensait plus. Nous n'avons, si l'on en excepte ses premiers recueils (*Chants d'Innocence et d'Expérience*), que très peu d'exemples de morceaux relus et corrigés par lui. Ses principes s'y opposaient : « Les routes tortueuses, sans améliorations, sont les voies du génie ¹. » Tel était son respect pour l'inspiration qu'il ne se sentait pas le droit de changer un mot à ce qu'il avait une fois écrit. Il ne se croyait pas non plus autorisé à rien supprimer. Par suite, tout avait à entrer dans ses œuvres, d'une façon ou de l'autre. Ceci explique comment tant de passages dans ses livres prophétiques ne sont que des hors-d'œuvre et n'auraient jamais dû y être, comment d'autres sont hors de leur place convenable, comment on a toujours la sensation de sauter d'un sujet à un autre. C'est pour cela aussi que des pages d'un livre se retrouvent presque mot pour mot dans un autre, par exemple des parties d'*Urizen* dans *Vala*, des parties de *Vala* dans *Jerusalem* ou dans l'*Amérique*. Incohérence, répétitions, solutions de continuité dans le récit, tout cela suffirait, même si la langue était simple et claire, à rendre beaucoup de ses ouvrages au premier abord incompréhensibles. Il faudrait, pour les rendre lisibles, les parcourir sans pitié, ciseaux en main, en émonder une bonne moitié et, si c'était possible, classer en une suite logique la moitié qui resterait. Mais ce serait là une tâche herculéenne. Déjà l'arrangement des pages de *Vala*, que Blake avait laissées éparses, n'a pas coûté peu de labeur à MM. Ellis et Yeats, grâce à qui nous pouvons lire cette œuvre avec plus de plaisir intellectuel que si l'arrangement eût été fait par Blake lui-même. Cependant l'esprit est loin encore d'être satisfait. Quant aux pages de *Jerusalem*, que Blake a classées, puis dérangées, puis augmentées avant de les publier, nous ne pouvons nous empêcher de penser que le même remaniement y serait encore nécessaire ; mais où est l'éditeur qui ne reculerait pas devant l'énormité du travail ? Mieux vaut encore sans doute laisser ces œuvres telles quelles, dans

1. The crooked roads, without improvement, are the roads of genius.

(*Proverbs of Hell*)

leur désordre de rêves puissants, se contenter de les lire en sélections abondantes et riches, considérées chacune comme des fragments séparés, reliés par la seule unité d'inspiration et de pensée. Ainsi les fautes de composition s'atténuent presque jusqu'à disparaître, et le grand talent poétique, la splendeur des visions de l'artiste se trouvent placés dans des conditions où nous pouvons plus pleinement les apprécier.

LE SYMBOLISME DANS LE LANGAGE.

Le langage symbolique de Blake est, peut-être encore plus que son manque de logique, une grande cause de son obscurité. L'emploi de ce langage était une conséquence de sa conception du monde et de l'art. Pour lui, le monde surnaturel se manifestait non par des termes abstraits, mais par des symboles concrets, qui étaient les choses visibles. Il ne le concevait pas, il le voyait. L'esprit vivant était symbolisé aux yeux des hommes par la matière morte. La Création était l'expression de l'Humanité divine sous toutes ses formes.

Mais la Création de l'artiste devait être une expression analogue. Toutes ses idées abstraites ne devaient être représentées que par des mots désignant des choses concrètes. Une pensée ne peut être exprimée que par un symbole. Il devra donc créer un symbole pour chacune d'elles et ne plus parler qu'en métaphores. Il saura se mouvoir au milieu des symboles créés par son esprit, comme nous au milieu de ce symbole multiple et immense qui est l'univers. Et, de même que nous voyons les objets concrets sans penser aux idées métaphysiques qu'ils représentent, de même Blake, après avoir créé ses symboles, s'en servira comme de personnages vivants sans s'occuper de la pensée qu'ils recèlent en eux et qui a présidé à leur formation. Il arrivera à sentir, à penser et à parler en symboles. Urizen ou Los cesseront d'être des figures allégoriques ; ils deviendront des personnes, tout comme Hamlet ou Polonius, comme Milton ou Blake lui-même. Ce phénomène se passe dans l'esprit de tous les poètes, mais Blake l'a fait aller plus loin que n'importe qui.

Son symbolisme n'est point une simple allégorie ou une métaphore. Dans celles-ci, il est presque toujours aisé de deviner le sens abstrait, et quand Blake s'en contente, sa poésie est d'une clarté parfaite. Il est aisé d'interpréter des phrases comme les suivantes :

seuls pouvaient comprendre et deviner, et qui n'était plus une métaphore, mais un signe convenu. Le symbole peut donc avoir une origine ou allégorique ou conventionnelle, quoiqu'il ne soit pas toujours possible de distinguer les deux. Mais de ces deux sources dérivent tous les genres de langages symboliques, depuis celui des poètes jusqu'au vulgaire langage des fleurs. Ce n'est pas ici le lieu de montrer comment dans certains symboles l'allégorie primitive peut être oubliée, comment dans d'autres la convention a une origine historique explicable. Il suffit d'indiquer que dans Blake les deux espèces sont constamment mêlées l'une à l'autre, et de montrer comment il en crée de plus en plus, à mesure qu'il a plus de pensées à exprimer. Il en emploie qui sont généralement acceptés : le myrte pour le mariage ; le serpent mordant sa queue pour l'éternité. Mais il est généralement avare de ceux-ci et préfère ceux qu'il invente. Là commence la difficulté.

Afin de voir sa pensée sous son expression, nous aurions besoin d'un œil comme le sien, lisant ses œuvres comme il lisait le monde, avec un pouvoir de double ou de triple vision. Son symbolisme devient de plus en plus compliqué à mesure qu'on avance. Dans les premiers poèmes, le langage est en général compréhensible et les métaphores assez transparentes. Lorsqu'une interprétation est nécessaire, le poète la donne assez souvent en quelques mots :

Et je revins dans le jardin de l'Amour...
Et des prêtres en robe noire y faisaient leur ronde,
Et attachaient avec des ronces mes joies et mes désirs ¹.

Quelquefois cependant il lui arrive de donner d'un symbole une explication symbolique obscure elle aussi. L'allégorie de la petite fille perdue est expliquée par une autre :

Dans le futur, je vois d'un œil de prophète que la terre s'éveillera de son sommeil, cherchera son doux Créateur, et que le désert sauvage deviendra un jardin agréable ².

1. Voir plus loin : *Songs of Experience*

2.
In futurity
I prophetic see
That the earth from sleep...
Shall arise and seek
For her Maker meek
And the desert wild
Become a garden mild.

(*The Little Girl Lost. Songs of Experience.*)

Dans les livres prophétiques, il dédaigne le langage ordinaire ; ses explications sont rapides sinon absentes. Les allégories s'obscurcissent. Bon nombre de ses petits poèmes admettent des interprétations multiples, aussi problématiques les unes que les autres (par exemple le *Voyageur mental* ou le *Cabinet de cristal*). Quant aux œuvres de longue haleine comme l'*Amérique*, l'*Asie*, et surtout *Vala*, *Jérusalem* et *Milton*, elles défient tous les commentateurs. On a essayé d'en faire quelques interprétations laborieuses, mais leurs auteurs même reconnaissent qu'ils sont loin d'en avoir montré toutes les significations. Parfois aussi leurs interprétations sont presque aussi embarrassées que les textes, et on a besoin d'une certaine foi pour reconnaître l'adaptation des unes aux autres. Le livre de M. Yeats, tout admirable qu'il est comme œuvre de patient labeur, d'ingéniosité savante et de divination poétique, n'a certainement pas dit le dernier mot dans l'explication des mythes de Blake. Quoique personne ne puisse se permettre de l'ignorer, il n'est pas impossible que d'autres interprétations surviennent, tout aussi élaborées, peut-être différentes, et cependant aussi probables ou aussi problématiques. Ceci est dû à la création de symboles dont Blake ne nous a pas donné la clef et qui, souvent même, changent de sens. En général, une allégorie claire n'a guère qu'une interprétation. Un symbole en a plusieurs. La motte d'argile est la matière sans âme, mais c'est aussi la mère primitive des hommes et le lait de la tendresse humaine ; on a vu de combien de significations sont susceptibles Urizen, Los ou Enitharmon.

Au commencement, ce sont les symboles swedenborgiens qui dominent : les anges, les démons, leurs demeures et leurs couloirs, les animaux bibliques, comme le serpent, l'aigle, le lion, le bœuf. (*Mariage du Ciel et de l'Enfer*.) Mais les autres créations se produisent rapidement. Le poète donne des noms nouveaux à ses démons et à ses anges. Nous ne voyons plus Satan ou Élisée, mais Thel, la fille des séraphins, Tiriel le Titan, Har le père d'une race sans loi, puis les Zoas et leurs mondes.

Et tous arrivent, sans préparation, brusquement. Blake les connaît ; il ne nous dit point qui ils sont. A nous de le sentir d'intuition. Que dire, par exemple, d'un poème qui débute ainsi :

Eno, la mère antique,
Qui guide le char de Leutha
Depuis les jours du tonnerre des temps anciens,

Assise sous le Chêne éternel,
Trembla et ébranla la terre solide ¹.

Nous ne savons ce que c'est qu'Eno, ni Leutha ni le Chêne éternel, et le reste du poème est muet sur ce point. Le travail de l'esprit qui veut essayer de comprendre est moitié conjectures, moitié comparaisons avec les autres œuvres. Des lamentations d'Eno, de ses regrets sur la perte des joies de l'amour dans l'Eden, de l'épithète « mère antique » on peut supposer qu'elle est « la mère du Désir, la « nature antique et essentielle de l'homme, créant ses énergies et ses « désirs de joie ». Mais ce n'est là qu'une probabilité. En ce qui concerne Leutha, il faut se reporter à la *Vision des Filles d'Albion*, voir Oothoon cueillant la fleur des vallées de Leutha, et, d'après ses discours et le sens général du livre, déduire que cette fleur n'est autre que son désir d'amour satisfait. Puis, se reportant à la prophétie de l'*Europe*, on trouve que Leutha est appelée « l'oiseau enchanteur « d'Eden, l'amour silencieux, la reine soyeuse, l'âme douce des fleurs « (c'est-à-dire leur désir amoureux), la peste parfumée sur les ailes de « qui se réjouit l'arc-en-ciel coloré ». Ces passages corroborent la première supposition, mais ne peuvent la confirmer complètement. Enfin, beaucoup plus tard, dans *Jérusalem*, nous voyons le chêne dessiné près du rocher des âges où gît Albion, et nous rencontrons l'expression « le chêne des larines ». Ainsi peu à peu s'éclaire cette figure mystérieuse d'Eno, sans que nous puissions néanmoins jamais affirmer que notre interprétation en est la seule vraie.

Dans bien des cas, ce travail de comparaison est impossible parce que le mythe n'est indiqué qu'une fois, ou qu'il reparait avec des significations trop multiples et trop disparates. On a vu les principaux personnages mythiques dans l'étude de la cosmogonie de Blake. Quand ils nous sont une fois devenus familiers, bien des livres peuvent être lus, au moins par longs fragments, sans trop de difficultés. Tel est surtout *Vala*, qui est peut-être le plus beau dans son ensemble et le moins incompréhensible.

1.

Eno, aged mother
Who the chariot of Leutha guides,
Since the day of thunders in old time
Sitting beneath the Eternal oak
Trembled and shook the steadfast earth.

(*Los*, I, 1.)

Mais d'autres mythes arrivent, plus décevants encore. On avait eu les allégories ordinaires, les moulins de la pensée, les roues de la discussion philosophique, les tigres de la passion, les lions de la fierté, les rochers froids et nus de la pensée abstraite, les fourneaux de Los et les métiers d'Enitharmon, les créateurs. C'était déjà une foule assez variée. Puis s'y étaient ajoutés les Zoas, les mondes où ils vivaient, les régions de l'esprit humain : Beulah, Golgonooza, Ulro. Voici que viennent maintenant, surtout dans *Jérusalem*, les mythes personnels, les mythes historiques et, plus indéchiffrables que tous les autres, les mythes géographiques. Tous ces nouveaux symboles achèvent de rendre obscure une langue déjà bien pleine d'ombres.

Il y a peu de mythes exclusivement personnels. On sait que Blake se considérait lui-même comme un symbole ; il est, dans *Milton*, la trompette de Los, le prophète éternel. Felpham, où il demeurerait, est le sanctuaire du génie poétique ; sa propre femme est son émanation. Un seul de ses contemporains, un ennemi, Skofield, trouve une place (au moins quant au nom), dans sa mythologie. Skofield était le soldat que Blake avait chassé de son jardin, par la force, et qui avait élevé contre lui de fausses accusations. Dans *Jérusalem*, c'est un des fils d'Albion et il personnifie la force brutale.

Les mythes historiques sont beaucoup plus nombreux et plus complexes. Ils ne vinrent pas tout d'abord à l'esprit de Blake. Peu à peu, à mesure qu'il eut conscience de sa mission de prophète, il s'imposa ce qu'il croyait être la manière d'écrire des auteurs bibliques. Or, pour lui, tous les livres historiques de la Bible ont, comme pour Bœhme, une double signification, de même que les événements qu'ils rapportent. Ce sont, d'abord, les faits de l'histoire des Hébreux, et jusqu'à quel point ils sont exacts n'a pas une très grande importance. Mais ce sont aussi des symboles exprimant tout ce qui arrive à l'homme dans l'éternité. Blake, comme Bœhme et Swedenborg, avait entrepris de récrire la Bible à ce nouveau point de vue. Nous n'avons que quelques indications très courtes, mais très caractéristiques, de ce qu'aurait été son interprétation, par les titres suivants du commencement du livre de la Genèse :

1. La création de l'homme naturel. 2. L'homme naturel divisé en mâle et femelle. De l'arbre de la Vie et de celui de la Connaissance du bien et du mal. 3. De la nature sexuelle ; sa chute dans la génération et la mort. 4. Comment la Génération et la Mort s'emparèrent de

l'homme naturel. Du pardon des péchés écrit sur le front du meurtrier.

A ceci peut s'ajouter le drame d'une page, qui est intitulé *La Mort d'Abel*, et où sont exposés les mystères de la Rédemption et du Pardon.

Or, si les événements bibliques ne sont qu'un symbole de conceptions métaphysiques, pourquoi n'en serait-il pas de même des faits de l'histoire ? Pourquoi ne pourrait-on pas écrire l'histoire de l'âme éternelle de l'humanité en racontant ce qui semble être l'histoire des peuples et en prenant des personnages historiques comme symboles ? C'est ce que fait Blake ; et il les mêle à ses acteurs célestes, transportant sans cesse la scène de l'éternité dans le temps. Ainsi nous trouvons dans le livre de l'*Amérique* la guerre de l'Indépendance américaine racontée à sa façon, élargie et défigurée, avec des faits imaginaires, avec l'intervention des esprits et des anges, mêlés aux hommes et délivrant bien plutôt l'esprit humain que l'Amérique :

Le prince gardien d'Albion brûle la nuit dans sa tente.

A travers l'Atlantique des feux menaçants luisent jusqu'aux rivages d'Amé-
[rique,

Perçant les âmes des guerriers qui se lèvent dans la nuit silencieuse :

Washington, Franklin, Payne et Warren, Gates, Hancock et Green

Se réunissent sur le rivage empourpré du sang du prince fougueux d'Albion¹.

Et afin que nous puissions donner aux faits et aux hommes uniquement leur signification symbolique, le poème est précédé d'un prélude montrant Orc arrivé à l'adolescence, nourri par la Femme Enitharmon, devenu trop fort pour ses chaînes et prêt à les briser dans ses efforts désespérés. C'était là ce qui se passait dans l'Éternité, tandis que le soulèvement des colonies anglaises le symbolisait dans le Temps.

La même espèce de symbolisme, plus obscur encore, se retrouve dans l'*Asie*, où l'on voit la naissance mystique des religions orientales de mort et d'autorité, qui font pousser des cris de joie à la tombe ;

1. The Guardian Prince of Albion burns in his nightly tent.
Sullen fires across the Atlantic glow to America's shore,
Piercing the souls of warlike men who rise in silent night :
Washington, Franklin, Paine and Warren, Hancock and Green,
Meet on the coast glowing with blood from Albion's fiery prince.
(*America*, 3, 1.)

dans l'*Europe*, où le visionnaire salue l'approche des mouvements révolutionnaires de son siècle, symbolisant le réveil des fils de Los et d'Enitharmon, appelant tous les hommes à l'accomplissement de leurs énergies, faisant pénétrer dans tous les pores de la nature la sensation de la fête énorme, tandis qu'Orc se lève, terrible, apercevant le matin dans l'Est et montrant la lumière de sa fureur dans les vignobles rouges de la France. Ceci était le signe avant-coureur de la Révolution. Sans doute le poème perdu de Blake sur ce dernier sujet devait être la description de la lutte de sang qu'annoncent et préparent les derniers vers de l'*Europe*, et que font déjà pressentir, dans le *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, le *Chant de la Liberté* et les *fureurs de Rintrah*.

Tous les autres mythes historiques sont semblables. Les noms d'hommes ne s'appliquent qu'à moitié aux personnages qu'ils désignent ; ils sont là surtout pour indiquer une tendance générale de l'esprit. Ainsi Newton est la foi erronée en la science, Locke la philosophie abstraite, Voltaire l'esprit de négation, Rousseau la religion de la nature, Charlemagne le pouvoir impérial, Constantin la domination de l'Église, Washington l'esprit de la liberté, Milton celui de la poésie.

Le symbolisme géographique est beaucoup plus complexe. Le caractère connu des personnages de l'histoire permet de deviner assez exactement leur signification symbolique. Mais quel est le caractère symbolique d'une ville, d'une rue, d'une rivière, d'une montagne ? Il est nécessaire de le savoir, afin de comprendre de nombreux et longs passages de Blake ; et les éléments de détermination ne sont pas toujours bien précis. Nulle part ce symbolisme n'a été porté plus loin que dans *Jérusalem*, le poème de cet Esprit qui est à la fois une femme et une ville. Blake le rend à peu près illisible, à moins qu'on ne soit prévenu et qu'on ne sache deviner. Un exemple pris presque au hasard, et non parmi les plus compliqués, servira à donner une idée de la façon dont Blake emploie ces mythes. Que devient un lecteur se trouvant tout d'un coup face à face avec cette description de l'un des fils d'Albion et de ses œuvres :

Bath est le septième, le médecin et
L'empoisonneur, le meilleur et le pire dans le Ciel et l'Enfer,
Celui dont le spectre s'assimila d'abord à Luvah dans les montagnes d'Albion.
Il prit la triple octave, pour réduire Jérusalem à douze ;
Pour rejeter Jérusalem sur les landes de Poplar et de Bow,

Jusqu'à Malden et à Canterbury dans la joie de sa cruauté :
Les navettes de la mort chantent dans le ciel jusqu'à Islington et à Pancrass,
Autour de Marylebone jusqu'à Tyburn, tissant le filet noir de la mélancolie,
Et les mailles du désespoir, serrées fortement sur l'ouest de Londres,
Où la douce Jérusalem cherchait à se reposer dans la mort et à cesser d'être.
Elle s'enfuit alors dans les vallées tempérées de Lambeth et se cacha
Sous les collines du Surrey, où Rephaïm se termine ¹.

Un fil d'Ariane est bien nécessaire pour se tirer de ce labyrinthe déconcertant ; malheureusement celui que Blake nous offre est bien mince et se brise souvent dans nos mains. Tout mince qu'il est, il nous faut faire un long détour afin de l'aller chercher et d'arriver à une explication à peu près acceptable de ces quelques lignes. Qu'il nous soit permis de le tenter. Quelque longue que semble la route à parcourir, elle nous aura du moins montré le procédé de Blake et la difficulté d'interprétation d'un livre comme *Jérusalem*.

Le premier point à se rappeler, c'est l'analogie de l'univers avec l'homme, à cause de leur commune origine et de leur unité primitive. Comme conséquence, l'homme peut être symbolisé par l'univers et les différentes parties de son esprit par les différentes régions du monde. Aux points cardinaux, nord, sud, est et ouest, correspondent certains attributs métaphysiques. Déjà le livre de Job distingue entre le vent de l'ouest, sec et brûlant, qui remplit le ventre de l'homme vain d'une fausse science (xv, 2) et le tourbillon du sud, où brille le soleil et d'où sort la vision de Dieu (xxxvii, 9). Les anciens avaient leurs régions favorables ou défavorables du ciel ; les occultistes et les savants du moyen âge y localisaient leurs différents génies. Swedenborg a, mieux que tout autre, exposé le rapport étroit entre les parties de l'horizon et les caractères différents des esprits qui les

1. Bath... is the seventh, the physician and
The poisoner, the best and worst in Heaven and Hell, .
Whose spectre first assimilated with Luvah in Albion's mountains.
A triple octave he took to reduce Jerusalem to twelve,
To cast Jerusalem forth upon the wilds to Poplar and Bow !
To Malden and Canterbury in the delights of cruelty.
The shuttles of death sing in the sky to Islington and Pancrass,
Round Marylebone to Tyburn's river, weaving black melancholy as a net
And despair as meshes closely wove over the west of London,
Where mild Jerusalem sought to repose in death and be no more.
She fled to Lambeth's mild Vale, and hid herself beneath
The Surrey hills, where Rephaïm terminates.

(*Jérusalem*, 41, 1 to 12.)

peuplent : « Dans le Ciel, ce quartier s'appelle l'Est, où le Seigneur
« apparaît comme le soleil ; en face est l'Ouest. A droite dans le Ciel
« est le Sud ; à gauche le Nord ; et ceci est le cas partout où les
« anges tournent le visage et le corps. Ainsi, dans le Ciel, tous les
« points cardinaux sont déterminés d'après l'Est. La raison pour
« laquelle il s'appelle l'Est, *oriens*, c'est que là où le Seigneur appa-
« raît comme le soleil, de là découle, comme du soleil, la source de
« toute vie. De là vient aussi que dans l'Écriture, Notre-Seigneur est
« appelé l'Est. (*Le Ciel et la Terre*, § 141.)... Dans le Ciel, à l'est et
« à l'ouest demeurent ceux qui sont dans la vertu de l'amour ; à
« l'est, ceux qui le voient clairement, à l'ouest, ceux qui n'en ont
« qu'une perception obscure. Au nord et au sud demeurent ceux qui
« sont dans la sagesse, née de cette vertu de l'amour ; au sud, ceux qui
« sont dans la pleine lumière de cette sagesse ; au nord, ceux qui
« sont dans sa lumière plus obscure. » (*Id.*, § 148.)

Blake a suivi les mêmes principes sans les expliquer. C'est pourquoi il a placé à l'est Luvah, l'esprit de l'amour, qui s'incarna dans le Christ, à l'ouest, Tharmas, forme affaiblie de ce même esprit, réduit à l'amour physique vague et à l'attachement à la vie. C'est pourquoi Urizen, contemplation claire de la vérité, était au sud à l'origine, et Urthona, l'esprit prophétique, vision obscurcie de Dieu, demeurait au nord. Par conséquent, toutes les fois que nous lisons nord, sud, est et ouest, nous devons comprendre région d'instinct, d'intelligence, d'amour ou de vie matérielle. Ceci éclaire la signification des portes de Golgonooza et explique pourquoi la porte de l'est est murée jusqu'à la fin du temps, l'amour et la fraternité humaine n'ayant leur existence complète que dans l'éternité.

En faisant un pas de plus, on peut substituer aux mots, nord, sud, est et ouest les noms de pays ou de villes situés dans ces régions. L'Atlantique, dans l'ouest, est le monde de Tharmas, contrée de la vie organique, l'Asie à l'est est la région des émotions. Mais il ne faut pas oublier que les points cardinaux n'indiquent que des positions relatives et non absolues. Le Rhin est à l'ouest comparé au Danube, mais il est à l'est, vu de Londres. Il y a par suite deux façons de considérer un nom géographique d'après sa position sur la carte. Ou bien, sa région doit être déterminée d'une façon absolue en prenant la carte entière comme unité, ou bien d'une façon relative, d'après les autres noms avec lesquels il est mis en rapport. Ainsi lorsque Blake parle de la Grande-Bretagne en tant qu'unité, l'Écosse

et Edinburgh seront le nord, sombre place de la prophétie, Londres, Bath ou le Surrey le sud, place de l'intelligence. Dans le second cas, lorsque l'unité n'est pas indiquée, ce qui importe, c'est la direction du mouvement. Aller du Rhin au Danube, de l'ouest à l'est, c'est passer de la matérialité au monde des affections. Quand Blake écrit : « Satan se tenait sur l'Euphrate et étendait sa fierté sur l'Asie » (*Jérusalem*, p. 27), nous devons lire : Satan était sur la rivière orientale ; les fausses religions contrôlaient le cours, libre autrefois, des joies de l'âme humaine ; elles étendaient leur fierté sur l'Asie ; elles dominaient toutes les affections, les amours et les haines de nos cœurs.

Rejeter Jérusalem jusqu'à Poplar (près de l'East India dock à l'est de Londres) et à Bow (une rue de ce quartier), puis plus loin encore vers l'est, à Malden et Canterbury, c'est faire passer la vision divine dans la région des émotions, cesser de parler à l'intelligence pour ne s'adresser qu'au cœur, faire de la religion une question de pur sentiment.

Blake, au contraire de Swedenborg, ne prenait pas toujours comme unité l'univers ou la terre. Comme conséquence de quelque sentiment patriotique vague dont on peut jusqu'à un certain point suivre le développement dans ses premières œuvres, il avait conçu de préférence l'Angleterre comme unité. Le personnage mythique qu'il appelle l'Homme éternel au commencement de *Vala* s'appelle *Albion* à la fin, ainsi que dans tous les poèmes qui ont suivi. Il accepta avec plaisir la vieille tradition anglaise, commune à tant de pays, que l'Angleterre fut le berceau du premier homme créé, la patrie des géants qui façonnèrent le monde. « Cela se peut-il ? Est-ce une vérité que les savants « ont découverte ? La Grande-Bretagne était-elle le siège primitif de « la religion patriarcale ? Si cela est vrai, le titre de mon livre est « vrai, Jérusalem était et est l'émanation du géant *Albion*. C'est vrai « et on ne peut pas le discuter¹. » (*Jérusalem*, p. 27. *Aux Juifs*.) Dans son esprit, Abraham, Heber, Sem et Noé étaient des anciens prêtres, des druides. Le géant *Albion* était leur ancêtre à tous ; pendant son sommeil, « Satan, Adam et le monde entier furent créés par les « *Elohim* ». Mais ils furent, en réalité, tirés de lui qui contenait tout :

1. Can it be ? Is it a truth that the learned have explored ? Was Britain the primitive seat of the patriarchal religion ? If it is true, my title-page is also true, that Jerusalem was and is the emanation of the giant Albion. It is true and cannot be controverted. (*Jerusalem*, p. 27. *To the Jews*.)

« Toutes choses commencent et finissent dans le rivage antique et « rocheux des druides d'Albion. » Une des illustrations de *Jérusalem* montre son corps immense contenant l'univers soleil, lune, étoiles, qui, après la création, devaient s'enfuir de ses membres puissants. Il n'y avait dès lors qu'un pas à faire pour assimiler l'homme, Albion, avec l'Angleterre, qui en est l'île. Les parties de l'Angleterre deviennent les régions de l'esprit humain, Londres étant l'est, le cœur, la ville de Luvah, Edinburgh le nord, ville de l'instinct et d'Urihona, « vêtue de force », Verulam le sud, cité de la science, demeure d'Urizen, York l'ouest (malgré la géographie), habitation de Tharmas, centre de la vie végétative et douce « couronnée de tendresse ». Et dans son enthousiasme, cités et hommes ne forment plus qu'un :

Je te vois, terrible terre ancestrale, dans la lumière; voici
Verulam ! Canterbury ! vénérable parent des hommes,
Généreux immortel gardien, vêtu d'or ! Car les cités
Sont des hommes. pères de multitudes ; et les fleuves et les monts
Sont aussi des hommes ; tout est humain, puissant, sublime !

Les régions et les villes elles-mêmes peuvent se subdiviser. Le Kent, c'est l'est dans le sud ; le Surrey, le nord dans le sud ; celui-là, un mélange d'amour et d'intelligence ; celui-ci, l'intelligence avec un certain degré d'instinct. Il en est de même pour Londres. Les allusions de Blake aux différents quartiers de la ville s'expliquent d'après une carte de Londres de son temps. Alors, nous trouvons Norwood, Blackheath, Hounslow et Finchley comme les quatre points extrêmes sud, est, ouest et nord, avec bien des intermédiaires entre eux. Par exemple, Pancrass et Islington sont vers le nord, Lambeth est l'ouest du sud, Tyburn et Marylebone sont vers l'est. Outre la position, il y a d'autres éléments de symbolisme dont il faut tenir compte. Canterbury pourra avoir une signification nouvelle parce que c'est le siège du primat de l'Église officielle ; Tyburn rappellera la potence et l'autorité de la loi. Bath sera une ville d'eaux et de guérison ou de maladies ; Lambeth peut devenir, parce que Blake y habite, le refuge de la poésie ; Stonehenge avec ses dolmens sera un symbole des religions

1. I see thee, awful parent land in light ! behold, I see !
Verulam ! Canterbury ! venerable parent of men.
Generous immortal guardian, golden clad ! For cities
Are men, fathers of multitudes, and rivers and mountains
Are also men ; everything is human, mighty, sublime !
(*Jerusalem*, 38, 44.)

théocratiques. Il est d'autres lieux encore dont il faut chercher la signification dans l'étymologie de leur nom biblique : Peor, où combattent les religions, signifie un abîme ; Ebal est le mont des malédictions ; Schechem, la crête d'une montagne. Il faut être versé dans les détails de la géographie de la Palestine, aussi bien que dans ceux de l'Angleterre, avec lesquels ils sont continuellement mêlés.

Tout ceci étant bien entendu, il est possible de remonter à notre texte énigmatique et d'essayer de le déchiffrer. On sait que Jérusalem, l'émanation d'Albion, est le sentiment de la fraternité de tous les hommes et de Dieu. Bath, le sud, est le pouvoir intellectuel, exercé pour le bien ou le mal, en même temps que la ville de santé et de maladie, le médecin. C'est le septième fils d'Albion, sept étant le nombre de la manifestation et de l'explication. C'est, par conséquent, l'intelligence s'appliquant à l'explication, comme le médecin qui examine ; c'est la critique des religions. Son spectre s'assimila à Luvah dans les montagnes d'Albion ; ses raisonnements essayèrent d'abord d'examiner la foi religieuse dans un esprit d'amour et dans les plus hautes régions de l'âme humaine. Mais il prit une triple octave, c'est-à-dire vingt-quatre, qu'il essaya de réduire à douze ; il voulut couper en deux l'Écriture sainte et ne voir dans la Bible que le livre des douze tribus, c'est-à-dire l'Ancien Testament, soutenant par conséquent la religion de Jéhovah au lieu de l'Évangile éternel du Christ. Rejetant Jérusalem vers Poplar, Bow, Malden et Canterbury, il s'efforça de faire de l'enseignement du Christ une chose de pure émotion ne s'adressant point aux facultés intellectuelles, et par conséquent que chacun peut croire ou nier selon ses préférences. Les navettes de la mort chantant vers Islington et Pancras, autour de Marylebone jusqu'à la rivière de Tyburn (du nord à l'ouest), marquent le progrès de la matérialité (la région occidentale). Le filet noir de la mélancolie et les mailles du désespoir serrés fortement sur tout l'ouest de Londres expriment la mort réelle de tout ce qui est purement végétatif et physique dans la vie humaine, qui ne peut être vivifiée que par la Vision divine. Or Jérusalem, cette vision, aurait péri complètement, détruite dans la matérialité, s'il n'y avait pas eu d'autres régions de l'esprit. Mais elle demeura dans Lambeth, une partie du sud, où se trouve encore de la lumière et où habitait le prophète. Là, sous les collines méridionales et par suite lumineuses du Surrey, qui sont les plus hauts sommets de la petite intelligence humaine, elle s'arrêta et vécut. C'est là que se termine Rephaïm, le

monde des géants, « la vallée de l'Atlantique, terrible de l'est à l'ouest, où la moisson humaine ondule, abondante, sous les rayons de l'Eden », la région des dieux qui sont l'Amour, et où Jérusalem ne peut pas encore entrer.

Un esprit ordinaire eût simplement dit : La religion des prêtres se mit à interpréter les textes divins ; leur critique relégua l'Évangile du Christ dans les régions de pure sympathie, mais elle exigea une foi complète en les lois et le système théocratique imité de l'Ancien Testament. Alors l'essence même du christianisme eût pu disparaître dans le vague de tout ce qui n'est que sentiment. Mais elle resta cachée dans un recoin de l'intelligence, surtout dans la faculté poétique, où elle demeure jusqu'à ce qu'elle puisse de nouveau devenir évidente dans le monde des Éternels à venir. Et si quelque critique pointilleux vient demander où est la profondeur de ces remarques ou quelles en sont les preuves, nous sommes forcés, en ce qui concerne l'œuvre de Blake, de laisser ces questions sans réponses. S'il doute de l'exactitude de l'interprétation, nous n'oserons pas l'en blâmer. Si enfin il demande la raison d'un tel langage énigmatique et vient répéter le mot fameux de La Bruyère : « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid, dites « il fait froid », nous ne serons pas loin de l'approuver.

Une telle façon d'exprimer des idées abstraites ne les rend ni plus claires ni plus énergiques. Elle ne frappe pas l'imagination du lecteur, parce qu'on ne peut appeler ces rébus ingénieux une œuvre d'imagination poétique. Ce n'est qu'une simple convention ; un procédé presque mécanique de style, comme une écriture secrète dont la clef aurait été perdue. Il y a de l'ingéniosité, à coup sûr, et le fait d'avoir maintenu ce style de cryptogramme jusqu'à la fin est la marque d'un esprit patient et fort, tout autant que le fait de suivre des calculs compliqués ou des parties laborieuses d'échecs. Mais ce n'est pas en cela que consiste le génie poétique ; c'en est tout au plus la déviation dans une direction tout à fait hasardeuse et mauvaise.

Et, dans son aveuglement, Blake ne sait jamais s'arrêter. Ce n'était pas assez de transformer l'âme humaine en une carte de l'Angleterre ou en un plan de Londres. Il alla plus loin. Albion avait des enfants : il était l'ancêtre des Juifs, des douze tribus. Il faudra que Blake se mette à diviser l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande en douze parties, comme fut divisée la Palestine ; qu'il attribue chaque partie à une tribu ; qu'il redivise tout cela en vingt-quatre, pour que chaque

filz et chaque fille d'Albion ait son territoire, qu'il associe les hommes et les provinces, d'après un principe si compliqué qu'on dirait un simple caprice ; et qu'il écrive là-dessus quelques pages d'énumérations les plus absurdes qui aient jamais prétendu au nom de poésie. Pour compliquer encore plus son système, les hommes et les villes changent à mesure que leurs états d'âme se modifient ; ils sont souvent indécis entre deux. « Va, dit quelque part Los, et demande à Skofield s'il est Verulam ou Canterbury. » Skofield ne répond pas, et le lecteur ordinaire s'en soucie peu. Skofield, Verulam, Canterbury et Los lui-même dansent devant ses yeux une farandole infernale et désordonnée, où rien n'est visible qu'un tourbillonnement de formes vagues dont il finit par détourner les yeux. Si jamais il devenait nécessaire de montrer comment le symbolisme littéraire, poussé à ses dernières limites, est la mort de toute poésie, on pourrait difficilement trouver de meilleur exemple que dans de trop nombreux passages des *Livres prophétiques* et surtout de *Jérusalem*.

Ce n'est pas une excuse pour Blake que d'avoir suivi ce qu'il croyait être l'exemple des écrivains de l'Ancien Testament. Il y a, en effet, dans certains de ces livres des pages entières qui ne sont que de la nomenclature historique ou géographique et on y trouve des allusions sans nombre aux villes, aux fleuves ou aux montagnes d'Israël. Mais pour nous ces pages ne sont que des détails qui peuvent intéresser uniquement un historien de profession. Elles n'ajoutent aucune valeur au livre et nous sont indifférentes. Il importe peu que Saül ait perdu son armée à Gelboé ou ailleurs, que son corps ait été trouvé à Bethshan et enseveli à Jabesh. Sa défaite et sa mort seules nous intéressent. La chose était différente pour les Juifs, parce que tous ces noms représentaient des lieux familiers. Elle était différente pour Blake, à cause de la signification spirituelle qu'il prêtait aux régions et qu'il supposait que Dieu lui-même y avait mise. Pourquoi donc n'aurait-il pas fait comme les prophètes, et pourquoi les noms géographiques modernes devraient-ils paraître plus étranges que ne l'étaient les noms hébreux ? Il ne voyait pas que ce qui était nécessaire et raisonnable dans le récit d'événements réels devenait absurde dans l'expression de pensées métaphysiques. Nous pouvons même à la rigueur attacher une signification conventionnelle à Dan et Barsheba, qui sont bien loin et inconnus. Mais aucune idée métaphysique ne s'attachera pour nous à Finchley, Islington ou Canterbury,

à travers les rues desquelles nous sommes passés bien des fois. Et si, par hasard, ces lieux s'associent à quelque idée, ce sera à cause de quelque fait précis, de quelque souvenir. Tyburn ou la Bastille pourront éveiller dans l'esprit l'idée de la tyrannie, mais elles n'éveilleront jamais celle de matérialité ou d'amour, uniquement par leur position dans Londres ou dans Paris. On se demande comment la dissonance entre les deux significations, entre le fait spirituel et son symbole, qui ne peut pas en être un pour nous, n'a pas été sentie par Blake, alors qu'elle est évidente à tous. La profondeur de son mysticisme et son dédain pour tout ce qui n'est qu'apparence visible peuvent seuls expliquer ce fait.

Il serait nécessaire au lecteur de faire comme le poète, de supprimer le fait matériel et de ne voir que le monde de l'esprit. Qu'il monte sur une des hauteurs qui dominent Londres, sur le sommet de Hampstead Heath, par exemple. Qu'il regarde à ses pieds et dans le lointain la forêt de toits, de cheminées et de clochers à demi perdus et estompés dans un vaste horizon brumeux. Là, s'il est Blake, et s'il peut se perdre dans sa rêverie, qu'il pense que sous ses yeux, dans ce brouillard gris, ce n'est pas Londres qui se cache, c'est une ville régénérée, la cité du millénium, la Jérusalem nouvelle, descendue des cieux sur la terre. Alors peu à peu, dans son imagination, la brume se remplira de rayons et se teindra d'une couleur d'or ; le soleil de justice la pénétrera de sa splendeur. La fumée des usines deviendra l'encens qui monte vers le ciel. Ceci ne sera plus le Monument, cela ne sera plus le dôme de Saint-Paul ; tout sera le Temple de l'Agneau, où la bonne Nouvelle est annoncée au peuple. Ce sombre carré qui se teint de reflets changeants n'est plus la Tour ; c'est la porte transparente de la cité divine, et plus loin luisent les autres portes ; et elles sont douze en nombre, « et chacune « est une perle, et le pavé des rues de la cité est de l'or pur, et sem-
« blable à un verre translucide ». (Apocalypse, xxi.) Et l'immense bourdonnement de la ville, c'est l'harmonie des hymnes de joie qui s'élèvent vers Dieu, et tout autour sont les prairies verdoyantes où le Christ et ses élus marchent dans une béatitude éternelle. Dans le champ de la Vision, Londres n'existe plus ; c'est Jérusalem parée comme une épouse pour recevoir son royal bien-aimé :

Les champs, d'Islington à Marylebone,
A Primrose-Hill et à St-John's Wood,
Étaient tout couverts de piliers d'or,

Et là se dressaient les colonnes de Jérusalem.
Les petits enfants couraient à travers les champs.
Et l'Agneau de Dieu était parmi eux,
Avec la belle Jérusalem son épouse,
Au milieu des petites prairies vertes.
Pancrass et Kentish-Town reposent
Bien haut sur ses colonnes d'or,
Au milieu de ses arches d'or,
Qui brillent dans le ciel étoilé.
... Elle marche sur nos prairies vertes,
A son côté marche l'Agneau de Dieu,
Et l'on voit tous les petits enfants de l'Angleterre,
Enfants de Jésus et de son épousee ¹.

Ici les deux mythes se mêlent d'une façon presque inextricable. Jérusalem est « une cité et cependant une femme » ; et elle devient tantôt l'une, tantôt l'autre, dans ses voyages capricieux.

Mais nous ne pouvons suivre Blake beaucoup plus loin. Même cette belle évocation de la Jérusalem céleste nécessite un effort. Cet effort sera au-dessus de notre pouvoir lorsque la Vision s'étendra à l'Angleterre, à l'Europe, à l'univers, aux mondes que son imagination y ajoutera ; lorsqu'elle sera traversée par toutes sortes de personnages, réels ou symboliques ; lorsque chaque individu de cette foule, chaque point de cette carte immense ne sera qu'un symbole changeant et complexe derrière lequel il faudra deviner une réalité spirituelle. Nous n'avons point l'œil de lynx du mystique pour percevoir

1. The fields, from Islington to Marybone,
 To Primrose-Hill and St-John's Wood
 Were builded over with pillars of gold,
 And there Jerusalem's pillars stood.

Her little ones ran on the fields,
The Lamb of God among them seen,
And fair Jerusalem his bride
Among the little meadows green.

Pancrass and Kentish-Town repose
Among her golden pillars high,
Among her golden arches which
Shine upon the starry sky.

.
She walks upon our meadows green,
The Lamb of God walks by her side,
And every English child is seen,
Children of Jesus and his Bride.

(*Jerusalem*, p. 27.

les murs épais de notre monde matériel, et nous aimerions mieux qu'il ne dépassât pas la mesure de notre vision. Mais c'était précisément cette mesure que Blake ignorait. La tournure particulière de son mysticisme ne lui permettait pas de distinguer à quel moment le symbole nous devenait inaccessible. D'ailleurs, n'écrivait-il pas pour les habitants de l'Éternité, qui comprennent tout ? Aussi son langage nécessite un lexique spécial qu'il est presque impossible de former et dont l'emploi est funeste à la vraie poésie. Le poète a le droit et le devoir de nous apporter des lumières de l'Éternité, mais il faut que nos yeux puissent les apercevoir dans le monde du Temps. C'est cette dernière condition que Blake oublie trop souvent de remplir, et c'est là sa condamnation.

XVI

LES SENTIMENTS ET LES ÉMOTIONS.

Les sentiments que fait vibrer la musique de Blake ne sont pas très nombreux, mais ce qu'ils perdent en variété et en nombre, ils le gagnent souvent en intensité. Beaucoup de ceux qui forment le fonds commun de la poésie ont presque complètement disparu, noyés dans le flot de son mysticisme. Pour le mystique, qui considère le monde comme un rêve, à quoi bon s'intéresser et s'attacher à l'image que vont faire disparaître les premiers rayons du soleil levant ? Ce n'est pas l'univers créé que nous devons aimer ou désirer. Nos espérances et notre amour ne doivent aller qu'à ce qui est éternel. « Nous « devons élever nos âmes au-dessus de toutes les créatures, sortir de « nous-mêmes, voler plus haut encore que notre âme, et alors nous « verrons, ô grand Créateur, que tu n'as rien de commun avec le « monde créé... Celui qui ne s'est point détaché de l'amour de la « créature ne peut pas s'appliquer librement aux choses divines. » (*Imitation*, III, xxxi.)

Cependant le mysticisme de Blake n'avait pas atteint cette forme de renoncement absolu du moins de l'*Imitation*. Les biens de ce monde, les richesses, la gloire, ne l'attiraient point, il est vrai ; et il ne les a jamais recherchés. Il a réprouvé l'amour de l'argent en paroles énergiques :

Tu veux des richesses ? Va-t'en ! Va-t'en !
Voici le trône de Mammon le gris !...
L'accusateur des péchés se tient à mon côté ;
Dans sa main, il a mon sac d'argent
Et Dieu le fait payer pour mes biens temporels.
Il en paierait davantage si je voulais le prier.
Il dit que, si je ne l'adore point comme un dieu,
Je mangerai des aliments plus grossiers, et j'irai plus mal chaussé.

Mais comme je n'estime pas du tout ces choses-là,
Il vous faudra, Monsieur le Démon, faire juste ce qu'il plaira à Dieu ¹.
(*Mammon*.)

Mais si l'or lui était indifférent, cette indifférence n'allait pas à toutes les autres bonnes choses de la vie et du monde :

Puisque toutes les richesses du monde
Peuvent être les dons du démon et des rois de la terre,
Je croirais adorer le diable
Si je remerciais Dieu pour les biens de la terre.
L'or inestimable d'un cœur joyeux,
Les rubis et les perles d'un œil aimant,
L'homme oisif ne peut jamais les apporter au marché,
Ni l'homme avisé les entasser dans son coffre-fort ².

Il avait donc le respect de la joie et l'amour des créatures. En elles il voyait un symbole et une parcelle du monde éternel, et il les aimait, ne fût-ce qu'à cause de Dieu.

Ces considérations ne suppriment pas tous les sentiments qui ne sont point religieux. Elles les transforment et en changent seulement l'importance relative. Toutes les choses créées étant saintes, toute joie et tout désir étant sacrés, il n'y a point de motif pour qu'une affection soit plus forte qu'une autre. Pourquoi parler de grandes passions, puisque, dans le monde de l'éternité, elles n'ont pas plus de valeur

1. ... Prayest thou for riches ? Away ! away !
This is the throne of Mammon grey...
The Accuser of sins by my side doth stand
And he holds my money bag in hand.
For my worldly things God makes him pay,
And he would pay for more if to him I would pray...
He says if I do not worship him for a God,
I shall eat coarser food and go worse shod,
So, as I don't value such things as these,
You must do, Mr. Devil, just as God please
(*Minor Poems*. — *Mammon*. — Rossetti MS n° 130.)

2. Since all the riches of this world
May be gifts from the devil and earthly kings,
I should suspect that I worshipped the devil
If I thanked my God for worldly things.
The countless gold of a merry heart,
The rubies and pearls of a loving eye,
The idle man never can bring to the mart,
Nor the cunning hoard up in his treasury.
(*Riches*. — *Minor Poems*.)

que les humbles aspirations d'un pauvre passereau ? En celui-ci aussi il y a une étincelle de la fraternité divine, la flamme inextinguible d'Oré, le désir brûlant de l'Homme éternel. Le mysticisme produit donc sur les sentiments une sorte d'influence calmante, et il en détruit la violence passionnée. Blake était d'ailleurs par nature incapable de passions violentes. On connaît la douceur de son caractère et sa vie paisible. Si parfois, à quelque période de son existence, des désirs énergiques lui sont venus et l'ont fait protester contre les lois sociales et morales, ces désirs ont plutôt été comme un tourbillon passant sur lui que comme une commotion profonde qui ait troublé pour longtemps toutes les fibres de son cœur. Il n'a jamais su peindre les grandes tempêtes de l'âme. Son essai juvénile de drame n'est point passionné, et ses ouvrages titaniques ne décrivent point, malgré leurs sujets, les amours profonds et violents de l'humanité. Ceux-ci, en effet, ne peuvent résulter que d'un attachement trop fort au symbole qui passe, et non à l'essence qui demeure. Ils doivent se perdre dans une communion sereine et calme avec la réalité immuable. Le passionné se transforme en contemplateur ; et Blake n'a pas échappé à cette loi.

L'amour de la femme, qui est le thème inépuisable des poètes, n'a pas, en tant que sentiment personnel, une grande place dans son œuvre. Ça et là, quelques chants de jeunesse ; plus tard quelques lamentations sont à peu près les seules traces que nous puissions en trouver. En dépit de sa reconnaissance et de son attachement pour sa femme, malgré tout le dévouement et l'abnégation dont elle fit preuve pour lui, il n'y a pas un seul vers qui lui soit adressé dans tous ses volumes. Et ce n'est pas parce qu'elle était sa femme et que le myrte nuptial jetait sur elle son ombre stérile. Au moment même où Blake semblait protester le plus fort contre « l'aiguillon de l'anneau du mariage », on ne trouve pas une ligne qui puisse s'adresser même à une femme imaginaire de ses rêves. Cependant, à un moment, son âme de poète n'avait pas été au-dessus des passions de l'homme. Il avait ressenti l'amour et essayé de l'exprimer. Mais c'était tout à fait dans sa jeunesse, lorsque le mysticisme n'avait pas encore jeté autour de lui sa brume dorée, mais aussi lorsque cet amour d'adolescent ne pouvait être qu'un sentiment vague, un désir muet vers le dieu-enfant, l'amour de l'amour. Nous ne savons rien de la Clara Woods qui l'oublia ; peu de chose de la jeune fille qui devint Mrs. Blake. Ce n'est pas dans sa biographie, mais dans ses

rare chants d'amour, que nous devons regarder pour essayer de déterminer quelle était en lui la nature de cette passion. Son premier chant est splendide d'harmonie et de poésie éthérée, tellement qu'il est difficile de croire que ce soit l'œuvre d'un enfant. Il fait vibrer de nouveau la grande lyre des poètes élizabéthains :

Avec quelle joie j'errais d'un champ à l'autre,
Goûtant tout l'orgueil de l'été,
Jusqu'au moment où je vis le prince de l'amour
Qui glissait dans les rayons du soleil.
Il me montra des lis pour mes cheveux,
Pour mon front des roses rougissantes,
Il me conduisit à travers son jardin splendide
Où croissent tous ses plaisirs dorés.
Mes ailes étaient humides d'une douce rosée de mai,
Et Phébus enflammait la fureur de ma voix.
Il me saisit dans son filet de soie
Et m'enferma dans sa cage d'or.
Il aime à s'asseoir et à m'entendre chanter,
Puis en riant, voltige et joue avec moi,
Puis il étend mes ailes dorées
Et se rit de la perte de ma liberté ¹.

Ces dernières lignes semblent indiquer qu'il y avait un objet défini de son amour. Même un enfant ne perd pas sa liberté s'il ne trouve pas un maître. Mais quelle qu'ait été la première jeune fille qui fit de Blake un prisonnier, ce n'est pas elle qui l'attirait, c'est

1. How sweet I roamed from field to field,
 And tasted all the summer's pride,
Till I the Prince of Love beheld
 Who in the sunny beams did glide.

He showed me lilies for my hair,
 And blushing roses for my brow :
He led me through his gardens fair
 Where all his golden pleasures grow.

With sweet May-dews my wings were wet,
 And Phœbus fired my vocal rage ;
He caught me in his silken net,
 And shut me in his golden cage.

He loves to sit and hear me sing,
 Then laughing, sports and plays with me ;
Then stretches out my golden wing,
 And mocks my loss of liberty.

(*Poetical Sketches. — Song.*)

bien plutôt l'amour lui-même et le plaisir d'aimer. La cage d'or ne l'empêchait point de jouer ; ce n'était pas une prison dont il ne pût briser les barreaux. Il était plutôt l'enfant qui erre, jetant de tous côtés ses regards émerveillés, conscient pour la première fois de l'existence et de la beauté de la femme. Il voltige comme le papillon, attiré un peu par toutes les fleurs, jusqu'à ce qu'une d'elles l'arrête enfin. Alors, au lieu de l'amour vague, vient un désir défini — on n'ose pas dire une passion — vers une jeune fille. Son nom importe peu. A un endroit, elle est appelée « Kitty », à un autre « ma jeune fille aux yeux noirs » ; son milieu n'était pas la ville, mais tout à fait la campagne. Cela peut s'appliquer à Catherine Boucher, et cependant Blake ne la connaissait pas au moment où il dit avoir composé la plupart de ses poèmes d'amour. Quoi qu'il en soit, ce qui importe, c'est le caractère de son amour. L'aveu qu'il lui en fait est banal et loin d'être passionné :

J'aime la danse joyeuse
Et la chanson doucement murmurée ;

et il continue à énumérer tous les plaisirs d'une fête rustique, terminant par

J'aime tous nos voisins ;
Mais, Kitty, je t'aime encore mieux.
Je les aimerai toujours,
Mais tu es tout pour moi ¹.

S'il l'aime, par conséquent, c'est qu'elle est la personnification de tous ces plaisirs. Le sentiment est encore tant soit peu pauvre. Puis il semble la connaître mieux peu à peu, ou plutôt il forme dans son esprit un visage angélique qui sera le sien. Était-ce durant sa séparation d'avec Catherine, l'année qui précéda leur mariage ? Peut-être. En tout cas, elle n'est plus ni Clara ni Kitty ni une femme

1. I love the jocund dance,
The softly-breathing song ;
.
.
I love our neighbours all
But Kitty, I better love thee ;
And love them I ever shall,
But thou art all to me.

(*Poetical Sketches. — Song.*)

Elle est devenue une créature de son imagination, un ange saint. Ici se montre la première influence du mysticisme. Rien ne reste de sa forme mortelle dans ce qu'il voit et peint, excepté ses yeux. C'est le seul de ses traits physiques qu'il mentionne. Est-ce parce que l'âme se reflète là mieux qu'ailleurs ? Est-ce parce que, alors même que les lèvres sont muettes ou profèrent des paroles indifférentes, les yeux parlent un langage plus profond, atteignent jusqu'aux derniers replis du cœur et découvrent en un regard tout un monde de pensées inexprimables ? Des hommes comme Poe ou Pétrarque ont pu rester en contemplation devant des yeux aimés, les sentir brûler jusque dans leur âme, et dans leur irradiation, rendre invisibles tous les autres traits. Blake n'était pas de ceux-là. Sans doute, les yeux l'ont frappé plus que le reste, mais eux aussi disparaissent. Ils sont de la terre, et sa vision va plus loin déjà. Il voit sa jeune fille aux yeux noirs comme Dante dessinait Béatrice, avec deux ailes d'ange. Elle est céleste sans être immatérielle, puisque le ciel est plus réel que la terre. Comme les déesses de jadis, répandant autour d'elles des parfums d'ambrosie, elle sème autour de ses pas l'amour et la paix :

Oh ! bénis soient ces pieds sacrés comme des pieds angéliques !
Bénis soient ces membres, rayonnant d'une lumière céleste !
Semblable à un ange, étincelant au ciel,
Au temps de l'innocence et de la sainte joie.
Le berger joyeux arrête son chant de reconnaissance
Pour entendre la musique de la langue d'un ange.
De même, quand elle parle, c'est une voix céleste que j'entends.
Quand nous nous promenons, rien d'impur ne s'approche.
Chaque champ est l'Eden, chaque retraite calme,
Chaque village semble hanté par les pieds des saints ¹.

1.

.
Oh, bless those holy feet, like angels' feet ;
Oh, bless those limbs, beaming with heavenly
light !

Like as an angel glittering in the sky
In times of innocence and holy joy ;
The joyful shepherd stops his grateful song
To hear the music of an angel's tongue.

So, when she speaks, the voice of Heaven I hear
So, when we walk, nothing impure comes near ;
Each field seems Eden, and each calm retreat ;
Each village seems the haunt of holy feet.

(*Poetical Sketches. — Song.*)

C'est là l'adoration muette du chevalier pour sa dame idéale, du mystique pour la vierge qui va descendre vers lui dans un nimbe de gloire. Mais ce n'est pas la passion qui bout dans le sang des hommes ; ce n'est pas l'amour éternel de Paolo et de Francesca. Peut-être est-ce la béatitude des élus du ciel ; ce n'est pas complètement la vie humaine. La Demoiselle bénie est trop haut au-dessus de nous ; nous ne pouvons l'aimer que si nous voyons ses larmes tomber sur la terre. L'amour si poétique de Blake se trouve pour ainsi dire confiné dans une seule note, celle de l'adoration et de l'extase.

La jalousie peut à peine y avoir une place ; c'est un sentiment trop personnel pour s'allier à l'adoration mystique. Le contemplateur ne peut même pas s'apercevoir que sa vision appartient à d'autres ; et en fait, telle qu'il la rêve, elle n'est jamais qu'à lui seul. Blake a exprimé la jalousie à un seul moment, et encore comme supposition littéraire :

Oh ! si jamais elle devenait fausse, je déchirerais ses membres à lui,
Je jetterais toute pitié dans l'atmosphère brûlante !
Je maudirais la fortune brillante à cause de mon sort malheureux,
Puis je voudrais mourir en paix et être oublié ¹.

Ces lignes sortent plutôt de la tête que du cœur. Le poète s'exerçait sur une des cordes de sa lyre. A ce moment aussi, il fit vibrer, avec plus de succès, la corde de l'amour oublié. Il y a une grande puissance de pathétique dans les lamentations de sa jeune fille abandonnée :

Mes soies et mes beaux atours,
Mes sourires et mes airs langoureux,
Sont chassés bien loin par l'amour
Et par le désespoir triste et maigre.
Apportez-moi des branches d'if pour orner ma tombe,
C'est là la fin des vrais amants !
Son visage est beau comme le ciel
Quand se déploient les bourgeons du printemps
Oh ! pourquoi lui fut-il donné,

- 1 Oh, should she e'er prove false, his limbs I'd tear
 And throw all pity on the burning air !
 I'd curse bright fortune for my mixèd lot,
 And then I'd die in peace, and be forgot.

(*Poetical Sketches* — Song.)

A lui, dont le cœur est glacé comme l'hiver ?
Son sein est la tombe vénérée de l'amour
Où viennent tous ses pèlerins.
Apportez-moi une hache et une bêche,
Apportez-moi un linceul;
Lorsque j'aurai creusé ma tombe,
Que les vents la fouettent en tempêtes !
Alors je serai froide comme l'argile.
Ainsi passe l'amour sincère ¹ !

Pour la première fois depuis bien longtemps, nous entendons un écho des lamentations musicales de Beaumont et Fletcher :

Déposez sur mon corbillard une guirlande
De l'if lugubre.
Jeunes filles, portez des branches de saule,
Dites que je mourus fidèle ².

Le même pathétique se retrouve dans la *Chanson du Fou* :

Les vents sauvages pleurent
Et la nuit est froide.

1. My silks and fine array,
My smiles and languished air,
By love are driven away ;
And mournful lean Despair
Brings me yew to deck my grave :
Such end true lovers have.
- His face is fair as heaven
When springing buds unfold ;
Oh, why to him was't given,
Whose heart is wintry cold ?
His breast is love's all-worshipped tomb,
Where all love's pilgrims come.
- Bring me an axe and spade,
Bring me a winding-sheet ;
When I my grave have made,
Let winds and tempests beat :
Then down I'll lie, as cold as clay.
True love doth pass away !

(*Poetical Sketches — Song.*)

- 2 Lay a garland on my hearse
Of the dismal yew.
Maidens, willow-branches bear,
Say I died true.
- (*Maid's Tragedy, III. — Beaumont and Fletcher.*)

Viens ici, Sommeil,
Enveloppe mes douleurs ¹ !

Plus tard, ce sera dans la peinture de l'amour affligé qu'il trouvera ses accents les plus sincères. Quoique la Vision du mystique ne se donne point à un autre, elle peut se refuser à lui ; il peut la poursuivre en vain ; et il peut, en sentant que son dieu l'abandonne, éprouver sinon la colère jalouse, au moins les angoisses de l'espérance déçue et du désir inassouvi. Nous les avons entendues dans les lamentations d'Ahania pleurant Urizen ; nous les retrouvons dans les plaintes d'Enion que Tharmas a abandonnée (*Vala*, I, 123), dans celles d'Oothoon que Théotormon délaisse (*Vision des Filles d'Albion*), dans celles de Luvah (*Vala*, II, 90) ou de Los soupirant pour Enitharmon :

Pourquoi ne puis-je pas jouir de ta beauté, charmante Enitharmon ?...
Toutes les choses, excepté le misérable Los, éprouvent les plaisirs de la beauté.
Autrefois je chantais, j'appelais à leurs joies les oiseaux et les bêtes.
Je ne savais pas que seul, privé des joies de l'amour,
Je devais lutter contre les monstres cachés des mondes.
Oh ! si jamais je n'étais né ! Alors je serais en repos !
Je ne sentirais point les élans du désir ni les aspirations vers la vie,
Car la vie est douce à Los le misérable ² !

Tout aussi poignantes sont les plaintes du spectre poursuivant son émanation, et la suppliant de pardonner et d'oublier.

Mais toujours le cri est plutôt général que personnel, une aspira-

1. The wild winds weep
 And the night is a-cold.
 Come hither, Sleep,
 And my griefs enfold.
 (*Poetical Sketches. — Mad Song.*)
2. Why cannot I enjoy thy beauty, lovely Enitharmon ?...
 All things beside the woful Los enjoy delights of beauty !
 Once, how I sang and called the beasts and birds to their delight,
 Nor knew that I alone, exempted from the joys of love,
 Must war with secret monsters of the animating worlds.
 Oh ! that I had not seen the day ! Then should I be at rest !
 Nor felt the strivings of desire, nor longings after life,
 For Life is sweet to Los the wretched !

(*Vala*, VII, 182.)

tion vers l'amour et ses joies, non vers une femme en particulier. La note individuelle disparaît ainsi de plus en plus. Ce n'est pas la douleur de William Blake que l'on entend ; à peine celle d'un homme. C'est une voix, un esprit, « un démon caché dans les nuages », hurlant avec les vents et ballotté par la tempête. Il est devenu une des formes vagues, que Dante vit passer comme des grues en longues files, et qu'il entendit se lamenter, à l'entrée de son enfer, mais qui ne s'arrêtent point pour nous dire leur histoire.

De même que ses cris de douleur, son amour vague a aussi l'exultation du triomphe. Rien n'est plus caractéristique de Blake que son hymne de l'amour triomphant. Dans un des poèmes, elle et lui sont deux oiseaux sur une branche. Dans le plus connu, ce n'est ni Elle ni Lui ; c'est quelqu'un hors du monde, ni homme ni femme. Les deux amants sont dans l'idéal, comme deux arbres qui mêlent leurs branches. Bien plus, ce sont les arbres eux-mêmes, il est couvert de fruits, elle de fleurs, et ils vivent à jamais. Tout ce qui est frais et paisible dans la jeunesse et la joie vient s'assembler autour d'eux. Leurs branches sont la demeure d'oiseaux qui gazouillent, et la colombe roucouillante de l'amour joue tout près de là, les berçant de sa musique céleste. Le morceau est si impersonnel que les deux amants peuvent être amour, poésie, musique, beauté, homme ou femme, dans son hymne mystique :

L'amour et l'harmonie se combinent,
S'enroulent autour de nos âmes,
Tandis que tes branches se mêlent aux miennes
Et que nos racines se confondent.
Les joies sont perchées sur nos rameaux,
Gazouillant à grand bruit ou chantant doucement ;
Et comme de doux ruisseaux à nos pieds,
Viennent se mêler innocence et vertu.
Tu portes les fruits dorés ;
Je me revêts de fleurs resplendissantes ;
Tes rameaux parfumés embaument
Et la tourterelle y bâtit son nid.
Là elle demeure et nourrit ses petits.
J'entends sa douce et mélancolique chanson.
Et au milieu de tes feuilles charmantes
Voici l'Amour : j'entends sa voix.
Là se trouve son nid enchanteur,
Là il passe la nuit dans le sommeil ;

Là il joue tout le long du jour
Et prend ses ébats au milieu des branches ¹.

Tel est l'amour dans Blake : fait d'un sentiment vague de révérence et d'adoration, mêlé d'une grande intensité de désir. Ses déceptions causent soit les douces lamentations d'une vierge, soit les hurlements fous d'un démon ; son triomphe est un hymne de joie, dans la floraison d'une jeunesse éternelle. Mais ce n'est pas pleinement ce que nous appelons l'amour, avec sa note profonde et parfois déchirante, avec ses bouillonnements et ses tempêtes.

Si le mysticisme détruit ou atténue cet amour personnel et ses passions égoïstes, il développe en revanche la sympathie universelle et le sentiment des désirs primordiaux de toutes les créatures. Cette sympathie et ce sentiment abondent dans l'œuvre de Blake.

Son amour a pour objet non seulement l'homme, mais toutes les créatures, animaux, plantes ou pierres, derrière lesquelles il voit des âmes comme la sienne. Personne avant lui n'avait été en communion si intime avec l'univers des bêtes et des choses. Celles-ci avaient été contemplées comme des merveilles de la création, comme des exemples de la bonté de Dieu, admirées comme des choses de beauté, caressées et louées comme des serviteurs fidèles ou comme d'aimables

1. Love and harmony combine,
And around our souls entwine,
While thy branches mix with mine,
And our roots together join.

Joys upon our branches sit,
Chirping loud and singing sweet ;
Like gentle streams beneath our feet,
Innocence and virtue meet.

Thou the golden fruit dost bear,
I am clad in flowers fair ;
Thy sweet boughs perfume the air,
And the turtle buildeth there.

There she sits and feeds her young,
Sweet I hear her mournful song ;
And thy lovely leaves among
There is Love ; I hear his tongue.

There his charming nest doth lay,
There he sleeps the night away ;
There he sports along the day,
And doth among our branches play.

(*Poetical Sketches*, — *Song*.)

compagnons. Mais elles n'avaient presque jamais été aimées comme nos égaux, à l'égal de nos frères ou de nos sœurs. Il faut remonter aux vieux sages indiens ou aux mystiques du moyen âge (saint François d'Assise par exemple) pour trouver ce sentiment de fraternité envers les animaux, les plantes et les choses, cette immense tendresse pour eux, dans laquelle il n'entre ni pitié condescendante ni sens de la supériorité de l'homme. Pour Blake, ce sont des esprits comme lui. Il va même plus loin que la plupart des mystiques : la pierre, le nuage, l'argile ne sont pas seulement la demeure d'un esprit, ce sont ces esprits eux-mêmes rendus ainsi visibles à nos yeux. Lui, qui voyait un univers dans un grain de sable, qui trouvait dans la chenille sur la feuille une image des douleurs de l'enfantement, qui entendait un chérubin arrêter son chant à cause de la blessure d'un passereau, savait aussi décrire en paroles touchantes les émotions du moineau ou de la fleur, le grand désir d'amour de la motte de terre, la mélancolie de la rose malade ou les aspirations infinies du tournesol. Pour lui rien n'est insignifiant ; toutes choses sont égales dans le monde éternel. Ce qui n'est pour d'autres qu'une bagatelle le remplit de sourires et de larmes. Il se dépeint comme le semeur qui jette sa semence sur le sable plutôt que de fouler aux pieds quelque mauvaise herbe puante. Pour lui, comme pour l'Homme des douleurs, auraient pu être écrites les paroles si expressives de la bonté : « Il ne brisera point le roseau meurtri, il n'éteindra point la lampe qui fume. » Il n'écrit point : « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie, parce qu'on les hait. » Ce serait là de la pitié. Il les aime parce qu'elles sont ses égales. Le héros de Sterne refusait de tuer une mouche parce que l'univers était assez grand pour elle et pour lui. Blake a la même pensée. Bien plus, il voit la mouche comme un homme ; lui-même comme une mouche ; il finit par s'identifier avec elle :

Petite mouche, ma main étourdie a détruit, d'un coup, tes jeux de l'été.

Ne suis-je pas une mouche comme toi, ou n'es-tu pas un homme comme moi ?

Car je danse, et bois et chante, jusqu'à ce que quelque main aveugle vienne balayer mon aile.

Si la pensée est la vie, la force et le souffle ; et si l'absence de pensée est la mort,

Alors, je suis une mouche heureuse, si je vis ou si je meurs ¹.

1.

Little Fly,
Thy summer's play

Son âme s'est mêlée à celle de toutes les créatures ; il a senti avec elles et pour elles. Sa vaste sympathie est comme celle de Dieu :

Peut-il, lui qui sourit à toutes choses, entendre le roitelet et ses petits chagrins, entendre la douleur et les soucis du petit oiseau, entendre les malheurs que supportent les enfants et ne pas s'asseoir à côté du nid, versant la pitié dans chaque cœur ¹ ?

Il a harmonisé ses sentiments avec ceux de tous ces êtres muets. Mais, au moins autant que nous pouvons les concevoir, ce sont des sentiments très simples, très généraux et en même temps très vagues. Quelles peuvent être les émotions communes à tous les animaux ? Simplement le désir et la joie de la vie, la sensation des besoins physiques et de leur satisfaction ; pour certains seulement un instinct d'affection pour leurs petits ou leur espèce, ou l'homme. Si nous prenons la plante ou le minéral, ce n'est que par un effort d'imagination que nous pourrions les personnifier — et alors ils deviendront des hommes — ou bien que nous pourrions leur donner un seul sentiment : la conscience et la joie d'exister.

Leur psychologie doit donc être très simple, et Blake l'a bien senti. Peut-être à cause de la simplicité même de son esprit, il ne leur a jamais donné la complexité d'âme d'un homme. Là, son défaut

My thoughtless hand
Has brushed away.

Am not I
A fly like thee ?
Or art not thou
A man like me ?

For I dance,
And drink, and sing,
Till some blind hand
Shall brush my wing,

If thought is life
And strength and breath,
And the want
Of thought is death ;

Then am I
A happy fly,
If I live,
Or if I die.

(*Songs of Experience. — The Fly.*)

(1) Voir le morceau plus loin (*Songs of Innocence*).

d'analyse psychologique et d'observation minutieuse devient une qualité. Il a senti et exprimé d'une façon remarquable les désirs, les joies et les chagrins primordiaux de toute créature ; ceux qui forment l'essence même de la vie.

Il a joué avec la fleur et l'oiseau :

Joyeux, joyeux passereau, sous les feuilles si vertes, une fleur heureuse vous voit, rapide comme une flèche, chercher votre petit berceau près de mon sein ¹.

A l'agneau, il a parlé sa langue simple et tendre :

Petit agneau, qui t'a créé ? Sais-tu qui t'a créé, qui t'a donné la vie, qui t'a fait paître près du ruisseau et sur la prairie ? qui t'a revêtu d'un vêtement de joie, vêtement doux, laineux, brillant ? qui t'a donné ta tendre voix pour réjouir tous les vallons ? Petit agneau, qui t'a créé ? Sais-tu qui t'a créé ?

Petit agneau, je vais te le dire. Petit agneau, je vais te le dire. Il s'appelle de ton nom. Il s'appelle un agneau. Il est doux et il est bon. Il est devenu un petit enfant. Moi enfant, et toi agneau, nous avons le même nom que lui. Petit agneau, que Dieu te bénisse ! Petit agneau, que Dieu te bénisse ².

1. Merry, merry sparrow,
Under leaves so green,
A happy blossom
Sees you, swift as arrow,
Seek your cradle narrow
Near my bosom.

(Songs of Innocence. — The Blossom.

2. Little lamb, who made thee ?
Dost thou know who made thee,
Gave thee life, and bade thee feed
By the stream and o'er the mead ;
Gave thee clothing of delight,
Softest clothing, woolly, bright ;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice ?
Little lamb, who made thee ?
Dost thou know who made thee ?

Little lamb, I'll tell thee ;
Little lamb, I'll tell thee :
He is called by thy name,
For He calls himself a lamb.
He is meek, and He is mild,
He became a little child.
I a child, and thou a lamb,
We are called by His name.

Little lamb, God bless thee !
Little lamb, God bless thee !

(Songs of Innocence. — The Lamb.

Il a entendu la fourmi égarée cherchant sa route au milieu des herbes et pleurant sur ses petits :

« Oh ! mes enfants ! pleurent ils ? entendent-ils leur père soupirer ? Maintenant, ils regardent si je viens, puis ils rentrent à la maison et pleurent ! »

Plein de pitié, je laissai tomber une larme. Mais un ver luisant était près. Il répliqua : « Quel est ce malheureux qui appelle le veilleur de nuit ? »

« Je suis ici pour éclairer le terrain pendant que les scarabées font leur promenade. Suis maintenant leur bourdonnement. Petit voyageur égaré, va-t'en chez toi ! »

Il a pleuré sur le rouge-gorge perché l'hiver sur sa branche desséchée ou sur ses pierres glaciales. (*Vala*, I, 375. Voir plus haut, p. 173.)

Il est remarquable que les êtres qu'il préfère sont les plus petits et les plus faibles. Quant à ceux qui pourraient exciter la crainte, il en parle peu. Le bœuf excite sa compassion quand il gémit à l'abattoir ; le lion n'est qu'un symbole d'esprits puissants aux crinières dorées. Le tigre est, dans un poème universellement connu, un sujet d'étonnement à cause de sa force et de son air terrible :

Tigre, tigre, qui flamboies dans les forêts de la nuit, quelle main, quel œil immortel a pu former ta symétrie terrible ?

Dans quels abîmes, dans quels cieux lointains brûlait le feu de tes yeux ? Sur quelle aile osa-t-il aspirer ? Quelle main osa saisir la flamme ?

Et quelle épaule et quel art purent enrouler les fibres de ton cœur ? Et quand ton cœur commença à battre, quelle main, quels pieds terribles ?

Quel fut le marteau ? quelle la chaîne ? Dans quelle fournaise était ton cerveau ? Quelle fut l'enclume ? Quelle étreinte effrayante osa saisir ses terreurs mortelles ?

1.

.

« Oh, my children ! do they cry,
Do they hear their father sigh ?
Now they look abroad to see,
Now return and weep for me. »

Pitying, I dropped a tear.
But I saw a glow-worm near,
Who replied, « What wailing wight
Calls the watchman of the night ? »

« I am set to light the ground,
While the beetle goes his round ;
Follow now the beetle's hum ;
Little wanderer, hie thee home ! »

(*Songs of Innocence. — A Dream.*)

Quand les étoiles jetèrent leurs lances et arrosèrent le ciel de leurs larmes, sourit-il à la vue de son œuvre ? Celui qui avait créé l'agneau t'a-t-il créé ?

Tigre, tigre, qui flamboies dans les forêts de la nuit, quelle main, quel œil immortel a pu former ta symétrie terrible ¹ ?

Mais cette note énergique et forte est à peu près la seule lorsqu'il s'agit du monde animal. Partout ailleurs, il est doux comme le monde des petits enfants, sans passion ni colère, avec ses joies simples et ses chagrins vite passés.

Cette simplicité de sentiments explique dans une large mesure comment Blake a été à un moment le poète par excellence de l'enfance. S'il y a en effet, dans la vie humaine, une période où nos joies et nos désirs soient les mêmes que ceux de la Nature universelle, et probablement que ceux du monde surnaturel de Blake, cette période est l'enfance. Alors l'âme, récemment sortie des rayons de lumière où elle dormait depuis l'éternité, est encore dans l'extase de cette béatitude ; elle n'a point senti les chaînes de la matière qui bientôt pèse-

1. Tiger, tiger, burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry ?

 In what distant deeps or skies
 Burnt the fire of thine eyes ?
 On what wings dare he aspire ?
 What the hand dare seize the fire ?

 And what shoulder and what art
 Could twist the sinews of thy heart ?
 And, when thy heart began to beat,
 What dread hand and what dread feet ?

 What the hammer ? what the chain ?
 In what furnace was thy brain ?
 What the anvil ? what dread grasp
 Dare its deadly terrors clasp ?

 When the stars threw down their spears,
 And watered heaven with their tears,
 Did He smile his work to see ?
 Did He who made the lamb make thee ?

 Tiger, tiger, burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Dare frame thy fearful symmetry ?

(*Songs of Experience. — The Tiger.*)

ront sur elles. Alors aussi il y a l'innocence de la nature et du monde angélique, celle d'un être qui ne connaît ni le doute ni le mal, dont la joie est pure, sans arrière-pensée, dont les rêves sont pleins de lumière, sans ombres. C'était l'état de l'Eden, c'est l'âge d'or renouvelé. Personne mieux que Blake n'a su mettre son âme en harmonie avec celle de ces créatures innocentes. Il est devenu un enfant, a poussé comme un enfant des cris de joie presque inarticulés, a parlé le même babil innocent, depuis celui de l'enfant nouveau-né jusqu'au rêve lumineux du petit ramoneur consolé de ses maux. Ses *Chants d'Innocence*, véritables joyaux qu'il faudrait tous citer, sont bien de ceux que tout enfant se réjouit d'entendre. En eux se trouve le mélange le plus intime de la vie de l'enfant avec celle des animaux, ces enfants éternels, remplis sans en être agités des mêmes désirs et des mêmes joies.

Plus tard, lorsque ces sentiments de l'enfant viennent en contact avec la vie, leur ton s'attriste. L'expérience arrive. Elle montre les désirs arrêtés par les lois physiques et morales, l'amour jaloux et égoïste à côté de l'amour sincère et désintéressé, l'obscurité luttant contre la lumière. La joie devient du chagrin. Mais — et ici nous retrouvons encore l'influence du mysticisme — c'est un chagrin mêlé de résignation. L'âme ne se révolte ni ne discute. Elle a gardé la foi candide de l'enfance, tout en ayant acquis l'expérience de l'homme. Le mystique ne sait-il pas, en effet, que la même main a créé l'agneau et le tigre ? n'attend-il pas la délivrance prochaine et les portes d'or qui vont s'ouvrir devant lui ? ignore-t-il que la douleur elle-même n'est qu'une illusion destinée à disparaître à jamais ? Son chagrin sera donc tempéré ; il sera profond, mais calme, comme devant l'inévitable. Blake l'a senti, et c'est ce qu'il a essayé d'exprimer dans les *Chants de l'Expérience*, qui renferment, eux aussi, tant de beautés (*La Mouche, le Tigre, le Caillou et la Motte, le Jardin de l'Amour*, etc., cités plus haut). Là se trouveront, par exemple, les mélancolies de la rose ou celle du tournesol :

O rose, tu es malade ; le ver invisible, qui vole dans la nuit, dans le hurlement de la tempête,

A découvert le lit de ta joie empourprée, et son amour sombre et secret détruit ta vie ¹.

1.

O Rose, thou art sick !
The invisible worm,
That flies in the night,

Là, la rose montre ses épines, le jardin de l'amour est rempli de tombes ; là, l'esprit de la Terre gémit sur les contraintes imposées à l'amour, jeune homme et jeune fille s'égarent loin de leurs parents et ne reviennent que pour les remplir de douleur ; là, le christianisme se déforme et devient une religion d'oppression ; l'enfant errant se détourne de la froide église pour le cabaret bien chauffé ; l'image divine prend une forme humaine et cruelle ; dans les rêves même de l'enfant, paraissent des sourires trompeurs. Rien d'étonnant à ce que le nouveau-né lutte contre ses langes dans la main de son père et se cache renfrogné dans le sein de sa mère en larmes. Rien d'étonnant à ce que le volume se ferme sur un cri de malédiction contre la mère de ce corps de mort et de mal, avec le cri de triomphe dans la délivrance du Christ ¹.

Ici les sentiments du mystique diffèrent déjà des nôtres. Nous pouvons, en jetant de longs regards en arrière, nous rappeler quelques-unes de nos impressions d'enfance ; nous pouvons peut-être encore rêver quelques-unes de ces joies passées, en contemplant la lumière qui brille pure dans les yeux de nos propres enfants. Mais la simplicité de leur esprit est bien loin de nous ; bien loin aussi la douleur atténuée des *Chants de l'Expérience*.

Plus tard, les sentiments spéciaux de Blake nous le rendront encore plus étranger. Tout ce qui est purement humain s'efface de plus en plus. Ses émotions se mêlent dans les Livres prophétiques à celles des esprits d'en haut ; les sentiments qu'il éprouve finissent par s'évaporer dans le vague. L'âme de l'homme ne peut s'attacher qu'à quelque chose de précis et de visible pour elle. Blake, de son amour pour une jeune fille, de sa joie dans les plaisirs de l'enfance, de son émotion dans ses douleurs, passe peu à peu à la sympathie pour un pur esprit qui symbolise une idée, comme Thel ou Oothoon, même pour une pensée abstraite et brumeuse, comme dans le *Voyageur mental*. Finalement, tout ce qu'il semble éprouver, c'est

In the howling storm,
Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Doth thy life destroy.

(*Songs of Experience. — The Sick Rose.*)

1. On trouvera plus loin une étude plus détaillée et de nombreux extraits de *Chants d'Innocence et d'Expérience*.

l'amour seul, sans objet défini, considéré comme le simple développement d'un désir. Cet amour « qui ne peut s'attacher à aucun arbre poussant sur la terre » ne peut non plus être satisfait par rien. Il lui faut l'infini et l'éternel. L'extase mystique, la Vision seule, peut le contenter. En elle seule peut être ressentie cette « éternelle fraternité de l'Eden, qui est le Corps du Christ, qui est l'Imagination ». Blake lui-même a prononcé le mot : l'Imagination.

En effet, ses affections cessent d'être des amours du cœur ; elles ont comme source première l'imagination. Par elle seule nous pouvons, comme les mystiques, nous détacher « de la figure du monde qui passe ». Mais sans elle nous ne pouvons aller à leurs hauteurs. Nous les voyons, nous nous en émerveillons, mais nous ne les atteignons point. Le mysticisme, qui d'abord avait donné son charme aux émotions poétiques de Blake, a fini par en détruire tout ce qui pouvait trouver un écho dans nos cœurs. Il a supprimé en fait un des grands éléments du lyrisme, la note personnelle et humaine, presque complètement absente de la plus grande partie des Livres prophétiques, ne les laissant vivre que par la splendeur étrange de l'imagination du poète.

XVII

L'IMAGINATION.

Une influence analogue du mysticisme, une espèce d'évolution de l'humain au surhumain, est clairement visible dans la grande faculté poétique de Blake : son imagination. Cette évolution est d'autant plus importante que l'imagination est pour lui la plus grande, sinon la seule source de poésie. On a déjà vu comment elle s'est emparée de ses pensées abstraites pour les transformer en allégories et les exprimer dans le langage symbolique ; comment tous ses sentiments, ses amours, ses sympathies pour toutes les créatures, avaient besoin d'elle pour en faire des forces vivantes. Elle est à la base de toute sa poésie, de même que de tous ses dogmes ; elle a créé ses œuvres comme elle avait créé ses univers. C'est sa force directrice ; pour lui, elle est le Génie poétique tout entier ; il l'assimile à toutes les autres facultés et la fait dominer sur elles. Plus encore, c'est elle qui maintient l'homme en contact avec le monde [éternel ; c'est, d'après son expression même, « le corps du Seigneur ». En tout cas, c'est l'âme de sa poésie et de son art.

L'imagination est pour lui la vision directe du monde visible et aussi de l'invisible. Elle diffère non seulement de l'imagination des hommes ordinaires, mais de celle de la plupart des poètes. Pour presque tout le monde, l'imagination ne va guère plus loin que la représentation mentale des objets absents, ou la création de quelque combinaison fantaisiste d'éléments pris à la réalité. Mais elle détruit rarement le monde des objets réels. Lorsque nous sommes en présence d'un objet ou d'une scène, son seul travail est de nous en faire voir certaines parties avec plus de vigueur, d'en rejeter d'autres dans l'ombre, de renforcer et de vivifier l'image donnée par notre œil, et, suivant l'expression forte de Shelley, « de nous faire créer ce que nous voyons ». Mais le fond sur lequel nous restons toujours demeure la réalité perçue par nos sens. Même les plus imaginatifs

des poètes ne la perdent pas de vue et beaucoup d'entre eux ne font autre chose que de l'évoquer par des mots lorsqu'elle est absente.

Pour Blake, l'image réelle n'existe que comme un verre à travers lequel il faut regarder pour apercevoir la vérité. Ceux qui ne regardent pas au delà sont aveugles et n'ont que la vision simple, dont Dieu nous préserve. Or, la vision simple, c'est toute la poésie descriptive. C'est

La giroflée jaune tachetée d'un brun de fer

de Thomson ; c'est le faisan de Pope avec

ses teintes luisantes et variées,
Sa crête de pourpre, ses yeux entourés d'écarlate,
Ses ailes peintes et sa poitrine enflammée d'or.

Ce sont les trois quarts de la poésie du XVIII^e siècle. Simple vision aussi, les descriptions splendides qui abondent dans nos poètes modernes. Ils nous montrent des paysages ou des scènes superbes, mais ce n'est que pour le plaisir des yeux, et rien ne va au delà.

Ils s'arrêtent à ce que la langue anglaise appelle *fancy*, « la fantaisie », évoquant, pour l'amusement de l'esprit, des images imprévues, capricieuses et agréables. Les romantiques allaient bientôt la distinguer de l'« imagination », qui voit des âmes derrière les formes visibles, et qui est la véritable faculté créatrice, celle qui, suivant l'expression de Wordsworth (édition de 1815, préface), nous est donnée pour exciter et supporter la partie éternelle de notre nature, tandis que la « fantaisie » ne fait qu'amuser la partie temporelle. C'est cette imagination qui allait jouer un si grand rôle dans la poésie du XIX^e siècle, que Blake appelle la double vision.

Sa vision, en effet, n'est jamais simple. Derrière toutes les apparences, il y a une âme qu'il perçoit. Lorsque les anciens voyaient dans le narcisse le demi-dieu languissant et amoureux de sa propre beauté, lorsque Shakespeare parlait de la « charmante primevère qui meurt délaissée », lorsque Shelley appelait les feuilles mortes « des multitudes frappées de la peste » ou qu'il évoquait l'esprit du vent, lorsque Wordsworth sentait l'âme du rossignol ou de l'alouette, c'était de la double vision. Ceux-là sont les plus grands qui, comme Wordsworth ou Shelley, ont vu le plus d'âme et de vie derrière la forme morte des choses. Blake est un d'entre eux. Il essaie même

d'aller plus loin. La double vision ne le satisfait pas ; il faut qu'elle soit triple ou quadruple. « Une triple vision est toujours avec moi. »

Maintenant je vois une quadruple vision,
Et une vue quadruple m'est donnée.

(*A M. Bulst.*)

Non seulement il voit le premier plan du monde matériel, non seulement le second, l'âme des choses, mais un troisième, le plan mystique, le monde des êtres qui n'appartiennent pas au champ de notre vue, les anges qui président à tout, les principes qui luttent dans l'âme des choses comme dans celle des hommes, Urizen fier et jaloux, l'indolent Tharmas, Orc le passionné ou le malheureux Théotormon. Ils sont dans tout et derrière tout. A eux va la triple vision du prophète. Et qui sait si quelquefois, même en ceux-ci, qui, pour lui, paraissent comme des hommes vivants, il n'y a pas une âme intérieure, un nouveau principe caché, soit quelque feu de Los ou quelque sens de la grande unité première, quelque'un des Éternels, visible seulement par sa vision quadruple ?

Ainsi le procédé peut continuer sans fin. Chaque forme extérieure cache un principe intérieur qui lui-même en renferme un autre, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on arrive à la pure Essence, à l'Indivisible, c'est-à-dire à Dieu. Ainsi les théosophes ont vu dans l'homme sept principes superposés, depuis le corps matériel jusqu'au Manas le plus élevé, partie intégrante du divin. On dirait des planches anatomiques faites de feuilles qui se recouvrent, chacune représentant un organe et se soulevant pour montrer au-dessous un organe plus intérieur. Tels étaient les dessins que Law avait ajoutés à sa traduction de Bœhme, montrant les divers principes de l'âme de l'homme et de l'univers, jusqu'au cercle parfait et vide, essence même de l'Infini. Pour tous les êtres, pour tous les objets matériels, l'œil de Blake faisait immédiatement et inconsciemment la même opération, traversant plan après plan et perçant voile après voile. Cette vue multiple est le caractère dominant de son imagination. Au moins trois plans de vision sont constamment mêlés dans son esprit. Il passe de l'un à l'autre sans préparation et avec la plus grande rapidité, et nous force, bon gré mal gré, à le suivre.

Quand il reste sur le premier plan, ce n'est qu'un écrivain ordinaire ; nous le suivons facilement et sans enthousiasme. Lorsque son mysticisme l'entraîne dans le second sans lui faire oublier le

premier, il nous donne la poésie délicieuse que son siècle n'avait point encore entendue et que peu nous ont fait entendre après lui. Mais lorsqu'il est emporté plus loin encore, lorsqu'il se meut dans le troisième ou le quatrième plan, et qu'il oublie complètement les premiers, nous n'avons plus que les rêves enfiévrés du mystique. Nous pouvons en sentir l'étrange beauté, en deviner la puissance, nous émerveiller ; mais ils ont cessé de s'adapter à notre esprit, en tant que poésie, et c'est là leur arrêt de mort. Le mystique a tué le poète. Cependant c'est le devoir du critique de le suivre à travers toutes ces régions, de voir la belle poésie dont il était capable, d'assister à son agonie et à sa mort dans la vague mystique qui montait toujours et envahissait l'âme tout entière de l'homme.

Il y a peu de choses à dire sur la vision simple, celle du premier plan. Blake l'avait à un assez haut degré, comme le montrent quelques-unes de ses premières esquisses. Il peut, quand il le veut, peindre les objets matériels en un mot ou deux, donner un relief frappant à certains détails, graver pour ainsi dire une eau-forte en quelques lignes. C'est dans ses poèmes de jeunesse que l'on trouve de petits tableaux comme les suivants :

Quand la neige d'argent orne la robe de Suzanne
Et qu'un joyau pend au nez du berger ¹.

ou :

Quand l'été dort au milieu des arbres
Chuchotant ses faibles murmures à la douce brise ².

ou cette apostrophe tennysonienne à l'étoile, où déjà la préoccupation du second plan apparaît :

Répands ta rosée d'argent
Sur chaque fleur qui ferme ses doux yeux
A l'heure du sommeil. Que ton vent de l'ouest s'endorme

1. When Silver snow decks Susan's clothes
And jewel hangs at the shepherd's nose.
(*Blind-man's Buff. — Poetical Sketches.*)
2. Oft when the summer sleeps among the trees,
Whisp'ring faint murmurs to the scanty breeze
(*Song. — Poetical Sketches.*)

Sur le lac. Parle le silence de tes yeux luisants,
Et lave d'argent le crépuscule ¹.

Plus tard, nous retrouverons, quoique plus clairsemés, les mêmes traits pittoresques du peintre :

L'oreille, gouffre terrible, attirant les créations..
Le blé s'élevant sur sa tige verte, ondulant innombrable..
La taupe vêtue de velours..
L'ortie qui pique de son doux duvet ².

Mais lorsqu'il se confinait dans la description des apparences extérieures, il semblait préférer les scènes extraordinaires, celles qu'il ne voyait point, des paysages de mort, des tempêtes et des batailles. Ses premiers vers (*Edouard III*) sont remplis de tels passages :

Nos pères s'avancent en fermes bataillons vers le combat.
Les monstres sauvages s'élancent comme un feu rugissant,
De même qu'une forêt craque et rugit dans les flammes
Lorsque l'éclair rouge, porté par des tempêtes furieuses,
Tombe sur un rivage boisé, et que les cieux desséchés
Font pleuvoir des flammes sur une mer fondue et irritée ³.

Lorsqu'il eut passé sa période d'essais et d'imitations avec ses

1. ... Scatter thy silver dew
On every flower that shuts its sweet eyes
In timely sleep. Let thy west wind sleep on
The lake ; speak silence with thy glimmering eyes,
And wash the dusk with silver.
(*Poetical Sketches*. — *To the Evening Star*.)
2. The ear, a whirlpool fierce to draw creations in
(*Thel*, p. 6) ;
Upon its green stalk rose the corn, waving innumerable.
(*Vala*, I, 176 ;
The Mole, clothed in velvet
(*Milton*, 24, 14) ;
The nettle, that stings with soft down.
(*Milton*, 24, 25.)
3. Our fathers move in firm array to battle ;
The savage monsters rush like roaring fire ;
Like as a forest roars with crackling flames,
When the red lightning, borne by furious storms,
Lights on some woody shore ; the parched heavens
Rain fire into the molten raging sea.
(*King Edward III*, sc. vi.)

épithètes régulières, il garda la même affection pour tout ce qui est effrayant :

Les tempêtes deviennent visibles, s'entendent, effrayantes,
Couvrant la lumière du jour, roulant jusqu'au bas des montagnes,
Couvrant comme un déluge le pays d'alentour ¹...

Il approcha de l'est,

Vide, sans sentier, battu d'un givre éternel, de pluie et de grêle éternelles ².

Même dans ces exemples, il est à remarquer combien peu ses descriptions s'accordent avec le monde de tous les jours, même lorsqu'elles peignent des objets matériels. Il est difficile de trouver dans toute la masse de ses œuvres une centaine de vers décrivant uniquement l'apparence extérieure de choses ordinaires, et il n'y a que deux ou trois toutes petites pièces d'un caractère purement descriptif (*Colin-Maillard*, — *Vieille Hospitalité*, — *Phébé habillée comme la Reine de beauté*). Encore ces pièces ne présentent-elles aucun trait frappant, à moins que ce ne soit leur existence même au milieu d'une œuvre si différente. En fait, ce ne sont guère que des conversations en vers, comme ses fragments de critique, et Blake ne les aurait pas appelées de la poésie. Il les aurait rangées sans doute avec ses pamphlets en prose, comme le Catalogue descriptif de ses tableaux ou ses Adresses au public. Dans ceux-ci en effet, qui ne sont pas des poèmes, il y a des pièces descriptives, des esquisses très nettes de certains de ses tableaux, ou encore — dans *l'Ile de la Lune* — des portraits malicieux de ses ennemis :

L'Angle obtus, entrant dans la chambre et ayant fait une révérence courtoise, se mit à ôter de ses poches une masse de papiers ; puis il fit demi-tour, s'assit, s'essuya le visage de son mouchoir et, fermant les yeux, commença à se gratter la tête ³.

1. And then the storms become visible, audible and terrible
Covering the light of day and rolling down upon the mountains,
Deluge all the country round.
(*Milton*, 22, 25.)

2. he approached the East,
Void, pathless, beaten with eternal sleet, and eternal hail and rain.
(*Vala*, VI, 137.)

3. Obtuse Angle entering the room, having made a gentle bow, proceeded to empty his pockets of a vast number of papers, turned about, sat down, wiped his face with his pocket-handkerchief, and, shutting his eyes, began to scratch his head.
(*Island in the Moon*, quoted by *Ellis and Yeats*, vol. I, p. 188.)

Mais Blaken'était pas homme à regarder de près les formes réelles. Les critiques d'art l'accusent, avec raison parfois, de mépris pour l'anatomie ; et il n'y a aucune exactitude de détails dans ses dessins ou ses tableaux prétendus historiques. Il eût été incapable d'écrire les longues descriptions poétiques qui abondent dans Thomson ou Cowper, sans parler des tableaux détaillés et presque photographiques d'un Swift ou d'un de Foe. Il ne pouvait ni se détacher de son objet ni le regarder sans y projeter toujours quelque chose de sa propre imagination, qui en changeait la forme ou la couleur et souvent le transfigurait complètement à nos yeux.

Ici venait la double vision, celle de l'âme des choses, plus réelle que la forme éphémère perçue par nos yeux. Nous lui avons déjà entendu dire que toutes les choses ne sont que des « hommes vus de loin ». Cette impression constamment présente transforme toute sa poésie. De là les épithètes morales qui viennent naturellement sous sa plume lorsqu'il parle des choses physiques : le faucon avide, le chameau humble et doux (*Filles d'Albion*) ; l'araignée ardente surveillant la mouche (*Vala*, I), le poirier doux, le noyer renfrogné, le sorbier rude (*Vala*, I), la douce lune, l'effrayant soleil (*Esquisses*), les comètes errantes et terribles (*Amérique*) ; l'araignée ambitieuse dans sa toile morose (*Milton*) ; le chardon indigné qui se nourrit du mépris de ses voisins (*Milton*, 24).

De là aussi la facilité avec laquelle il trouve dans les phénomènes du monde matériel les symboles de ses idées et de ses lois abstraites. Le caractère transitoire de la vie sera représenté par l'arc-en-ciel aqueux, le nuage qui se divise, un reflet dans un miroir, des ombres dans l'eau, des rêves d'enfants, un sourire sur un visage d'enfant, la voix de la colombe, le jour éphémère, de la musique dans l'air. (*Thel*.)

Veut-il dire que chaque homme doit suivre ses instincts et ne pas être soumis aux mêmes lois qu'un autre, il donne à cette pensée des expressions métaphoriques sans nombre :

La baleine se prosterne-t-elle sur tes traces comme le chien affamé ?
Ou va-t-elle flairer la proie des montagnes parce que ses vastes narines
Aspirent l'Océan ? Son œil distingue-t-il le nuage qui s'envole,
Comme celui du corbeau ? Va-t-elle mesurer les espaces comme le vautour ?
L'araignée immobile voit-elle les falaises où les aigles cachept leurs petits ?

La mouche se réjouit-elle parce que la moisson est rentrée ?
L'aigle ne méprise-t-il pas la terre et les trésors d'en bas ¹ ?

et ainsi il continue, inépuisable, entassant et déployant les images, comme si chacune était une preuve nouvelle.

Cette facilité à voir la signification morale derrière le fait matériel a eu comme conséquence son habitude d'exprimer le premier par le second et par suite la création déjà étudiée de son langage symbolique, qui tient tant de place dans sa poésie.

Mais la double vision a eu une autre influence, meilleure. La vue et la sensation de l'âme des choses a fait de lui le précurseur des grands poètes du XIX^e siècle ; elle lui a montré la vie d'êtres mythiques derrière chacun des grands phénomènes de la nature, préparant ainsi une conception plus poétique de l'univers. Rien n'est plus caractéristique de cette tendance que quelques-unes de ses premières esquisses poétiques, en particulier ses quatre poèmes sur les saisons. On pouvait s'attendre à des réminiscences des riches tableaux de Thomson ou des notes émues de Cowper, peut-être même à un écho de la joie de la nature et des chants pleins de fraîcheur des poètes du temps d'Elizabeth, que Collins venait de rappeler (*Ode to Evening*). Il n'y a rien de semblable. Blake ne vit point les champs couverts de neige ni les feuilles jaunies tournoyant aux vents, il n'entendit point les chants des oiseaux qui saluaient le réveil des fleurs ; il ne remarqua pas le riche paysage d'été ou la fraîcheur des bords des ruisseaux ombragés. Ou plutôt il vit tout cela, mais sans s'y arrêter. Ce qui attira son attention, c'est ce qui avait arrêté les regards du seul Spenser, le plus rêveur et le plus imaginatif de tous les poètes du XVI^e siècle. Ce qu'il peignit, ce sont les esprits qui président à tous ces phénomènes trompeurs et passagers, les figures allégoriques des saisons, le Printemps avec sa chevelure humide et ses yeux d'ange, venant comme un amant faire sa cour à la Terre attentive. Il le supplie de s'arrêter, d'orner sa bien-aimée avec ses doigts de fée ; il

1. Does the whale worship at thy footsteps as the hungry dog ?
Or does he scent the mountain prey because his nostrils wide
Draw in the Ocean ? Does his eye discern the flying cloud,
As the raven's eye ? Or does he measure the expanse like the vulture ?
Does the still spiderview the cliffs where eagles hide their young ?
Or does the fly rejoice because the harvest is brought in ?
Does not the eagle scorn the earth and despise the treasures beneath ?
(*Daughters of Albion.*)

entend les chants de joie qu'entonnent les collines. Puis c'est l'Été qui vient sur ses chevaux fougueux, lançant la flamme de leurs narines, l'Automne chargé de fruits et teint du sang de la vigne, s'arrêtant un moment sous son humble toit. Il voit avec frayeur le monstre Hiver, dont la peau est collée au squelette puissant, qui enjambe les rocs déchirés, et dessèche tout en silence (*Esquisses poétiques.*)

De la même façon, le Matin est la Vierge vêtue du blanc le plus pur, qui va éveiller l'Aurore et saluer le Soleil ; l'Étoile est un ange du soir, vers laquelle, avec la foi d'un prêtre antique, son âme s'élance pleine de confiance, de prières et d'amour :

Allume

Ta brillante torche d'amour. Mets sur ton front ta couronne radieuse,
Et souris à nos lits du soir ;

et, comme les enfants, qui ont peur des esprits nocturnes, il lui adresse ses supplications :

Les toisons de nos troupeaux sont couvertes
De ta rosée sainte : protège-les de ton influence ¹.

Ces choses sont pour lui plus qu'une métaphore. Le lis de la vallée est en vérité « la douce vierge des vallées silencieuses et des modestes ruisseaux » ; le nuage est « l'amoureux de la rosée, volant sur ses ailes légères » ; le ver de terre est l'enfant faible et nu ; la motte d'argile est « la mère de tout, exhalant sa vie avec le lait de sa tendresse ». Telle est l'intensité de ces visions que les dessins de l'artiste reflètent avec une exactitude presque pénible les rêves du poète. De la corolle du lis sort la figure de la vierge qui s'incline devant Thel ; le nuage disparaît sous la forme d'un jeune homme qui s'envole ; le ver tout blanc est un enfant nouveau-né couché sur les feuilles, et l'argile est la femme qui se penche sur lui (illustrations du livre de *Thel*). De même le soleil a son ange dans son char (*Jérusalem*) ; l'antique neige est la femme chenue de l'hiver, assise

1.

Light

Thy bright torch of love ; thy radiant crown
Put on, and smile on our evening bed !

.

The fleeces of our flocks are covered with
Thy sacred dew ; protect them with thine influence.

(*Poetical Sketches. — To the Evening Star.*)

glacée entre les rochers (illustrations de *Los*) ; la lune a sa fée qui la traîne dans le ciel ; les organes mêmes des hommes, les poumons, les entrailles ont leurs génies qui dirigent leurs fonctions ; les filles d'Albion, comme les Parques antiques, tissent la toile de tout ce qui vit (illustrations de *Jérusalem*). Même lorsqu'il illustrait les œuvres des autres poètes, l'intensité de sa vision lui faisait donner à leurs rêves leur forme concrète et matérielle. Dans les illustrations des *Pensées de la Nuit* d'Young, nous voyons « les Sens délivrés des chaînes de la Raison », sous forme d'une femme sauvage et nue au sommet des collines, sur le point d'être enveloppée du drap mortuaire qui va tomber sur sa tête. La « Mort, grand propriétaire de tout », est représentée comme un homme dont le pied est sur les rois et dont la main étreint le soleil. La « Maladie envahissant la tempérance » vide des flacons empoisonnés sur les moutons et dans les oreilles du berger. Si le poète parle de l'homme conversant avec ses heures passées, Blake les dessine sous forme d'esprits qui voltigent devant lui. Quand Young décrit l'homme juste qui fixe sa main sur le ciel et laisse rouler la terre, Blake en trace la représentation littérale. De telles choses sont pour lui le fait réel. Réelle aussi est l'âme explorant les recoins de la Tombe (illustrations de *Blair*), ou Los voyageant à travers ses royaumes (frontispice de *Jérusalem*), ou la Nature comme Femme-Serpent (illustrations manuscrites de *Vala*).

Mais à travers tout ceci, que deviennent la nature et le monde visible ? Ils ont disparu. L'œil de Blake les a à peine remarqués et les a oubliés aussitôt. S'il dessine un paysage ou une fleur, ils ne ressemblent à rien de terrestre ; ses animaux sont des monstres, ses plantes des motifs de décoration, ses rocs et ses mers quelque chose hors de l'espace, quand le Chaos régnait, suprême. Même lorsqu'il condescend à peindre notre monde mortel, il y ajoute quelque chose de lui-même, tantôt groupant ses personnages comme ils ne le furent jamais dans la réalité, tantôt montrant le soleil qui se lève et la lune qui se couche au même moment, dans la même région du ciel et avec la même intensité de lumière, ou les étoiles énormes, presque à portée de la main, quand Dieu va s'approcher, ou les flammes du sacrifice s'amincissant et se tordant en une pointe que ne forma aucun feu terrestre (illustrations du livre de *Job*). Dans d'autres cas, lorsqu'il est obligé de suivre de plus près une description matérielle, comme, par exemple, dans les illustrations des *Pastorales* de Philipps, il laisse ses vignettes sous une forme si inachevée ou les dessine

dans une ombre telle que l'imagination du lecteur doit remplacer tous les détails, et qu'il n'est jamais frappé par le sens de la réalité. Rien ne ressemble plus à des dessins d'impressionnistes venus un siècle avant leur temps que certains de ceux-là : le ruisseau argenté de Sabrina, le paysage du soir à travers lequel erre le voyageur, la scène de nuit si sombre où l'on ne distingue que les faibles reflets de la lumière de la lune à son déclin sur le feuillage des saules et sur les eaux stagnantes de l'étang qu'ils bordent. Là encore le fait n'est rien, la signification est tout ; le mépris du mystique pour la réalité se révèle aussi bien dans les dessins de l'illustrateur que dans les vers du poète.

Mais à son mysticisme est due l'intensité avec laquelle il peut faire passer dans toutes choses un peu de son âme, faire vivre, aimer et agir toutes les choses mortes, ainsi que nous l'avons déjà vu dans l'étude de ses sentiments. La tendresse de son âme, jointe à son pouvoir de vision, lui a permis de peindre avec la plus grande délicatesse tout ce qui est petit et faible, qu'il semble avoir aimé presque à l'égal de ce qui était démesuré dans ses rêves. D'ailleurs l'âme du lis, de l'agneau ou du ver luisant est aussi grande que celle du lion, du chêne ou de la montagne. L'humble fleur a son utilité immense autant que la planète :

Ton souffle nourrit l'agneau innocent ; il flaire tes vêtements de lait,
Il broute tes fleurs, tandis que tu es assise, lui souriant ¹.

Être la nourriture du ver est une fonction sublime :

Es-tu en effet la nourriture du ver ? Combien grande ton utilité !
Combien grande ta bénédiction ² !

Plus grand est le degré de faiblesse, plus admirable l'âme qu'il y met et qu'il y fait sentir :

Es-tu un ver ? image de la faiblesse ; n'es-tu qu'un ver ?
Je te vois comme un enfant, enveloppé de la feuille du muguet.
Ah ! ne pleure pas, petite voix ! tu ne peux pas parler, mais tu peux pleurer ;
Est-ce là un ver ? Je te vois gisant, faible, nu, en pleurs,
Et personne pour te répondre, pour te choyer avec des sourires maternels ³.

1. Thy breath doth nourish the innocent lamb ; he smells thy milky garments.
He crops thy flowers, while thou sittest smiling in his face.

(Thel.)

2. Then if thou art the food of worms,
How great thy use, how great thy blessing !

(Thel.)

3. Voir le texte page 102.

Il prête une voix éloquente à ceux qui sont muets ; il sent toute l'impétuosité de la vie qui anime la nature, comme les élans du sang de son propre cœur. Et lorsqu'il se plonge profondément dans l'âme intime des choses, il sait aussi exprimer, avec leurs plaintes, les plaisirs de leur vie et leurs chants de triomphe. Personne, avant ou après lui, n'a jamais écrit quelque chose de semblable à l'hymne de la motte de terre dans le livre de *Thel*, ce *Magnificat* de l'argile, mère des hommes et des choses :

Tu me vois, la plus humble des créatures, et je le suis en vérité :
Mon sein est froid de lui-même, et de lui-même est sombre.
Mais celui qui aime les petits verse son huile sur ma tête
Et m'embrasse, et attache autour de ma poitrine le bandeau nuptial,
Et me dit : « Toi, mère de mes enfants, je t'ai aimée,
« Et je t'ai donné une couronne que nul ne peut t'enlever. »
Mais comment est ceci, douce vierge, je n'en sais rien et ne puis le savoir ;
Je pense et ne puis penser — cependant je vis et j'aime ¹ !

De tels passages, fréquents dans les premières œuvres, se font plus rares vers la fin. Cependant il pouvait toujours, même dans *Milton*, exprimer l'activité grouillante des animaux venant en troupes autour du pressoir de Los :

L'araignée de terre aux yeux multiples, la taupe vêtue de velours,
L'araignée ambitieuse dans sa toile morose, l'heureux faucheur doré,
Le perce-oreille en armes, le tendre ver blanc, emblème de l'immortalité ².

Mieux encore, il pouvait peindre avec les plus brillantes couleurs le réveil de la vie dans les oiseaux et les fleurs. Et il importe peu que, pour lui, tout ce spectacle ne fût qu'une lamentation de Beulah,

1. Thou seest me, the meanest thing, and so I am indeed.
My bosom of itself is cold, and of itself is dark ;
But He that loves the lowly pours his oil upon my head,
And kisses me, and binds his nuptial bands around my breast,
And says : ' Thou mother of my children, I have loved thee,
And I have given thee a crown that none can take away. '
But how this is, sweet maid, I know not, and I cannot know ;
I ponder, and I cannot ponder : yet I live and love !
(*Book of Thel*, page 5.)
2. The ground spider with many eyes, the mole clothed in velvet,
The ambitious spider in his sullen web ; the lucky golden spinner,
The earwig armed, the tender maggot, emblem of immortality.
(*Milton*, 24, 14.)

pleurant l'exil de l'Émanation de l'homme éternel. Notre plaisir intellectuel n'en est point diminué, et nous goûtons pleinement ces lignes, au milieu des abstractions métaphysiques et des discussions d'êtres mythiques incompréhensibles :

Tu entends le rossignol commencer la chanson du printemps ;
L'alouette assise sur son lit de terre, juste quand le matin
Apparaît, écoute silencieuse. Alors s'élançant des blés ondulés, à voix haute,
Elle donne le signal au chœur du jour : Trille, trille, trille, trille !
Montant sur les ailes de la lumière dans l'espace immense,
Se répercutant contre le bleu du ciel et la voûte brillante,
Sa petite gorge travaille dans l'inspiration. Chaque plume
Sur sa gorge et sa poitrine et ses ailes vibre sous l'influx divin.
Toute la nature l'écoute silencieuse, et le soleil terrible
S'arrête immobile sur la montagne, contemplant le petit oiseau.

.
Tu vois les fleurs qui exhalent leurs odeurs précieuses!...
D'abord, avant que le matin se lève, la joie ouvre le sein de chaque fleur !
Une joie qui va jusqu'aux larmes. D'abord le thym sauvage,
La reine-des-prés duveteuse et douce, ondulant dans les roseaux,
S'élançant légère dans l'air mènent la danse aimable ; ils éveillent
Le chèvrefeuille endormi sur le chêne ; sa fière beauté
Exulte sur les vents ; l'aubépine charmante de mai
Ouvre ses yeux nombreux et tendres. La rose, écoutant, dort encore.
Personne n'ose l'éveiller. Bientôt elle entr'ouvre son lit aux rideaux empour-
[prés

Et sort dans sa beauté majestueuse. Chaque fleur,
L'œillet, la jasmin, la giroflée, la jonquille,
Le tendre lis, ouvre son ciel. Tous les arbres,
Toutes les fleurs, toutes les heures remplissent bientôt l'air de danses
[innombrables,
Cependant toutes en ordre, charmantes et douces. Les hommes sont malades
[d'amour

Telle est la vision des lamentations de Beulah sur Ololon ¹.

1. Thou hearest the Nightingale begin the song of Spring ;
The Lark, sitting upon his earthy bed, just as the morn
Appears, listens silent ; then springing from the waving cornfield, loud,
He leads the choir of day ! trill, trill, trill, trill !
Mounting upon the wings of light into the great expanse,
Reechoing against the lovely blue and shining heavenly shell,
His little throat labours with inspiration ; every feather
On throat and breast and wings vibrates with the effluence divine.
All nature listens silent to him, and the awful sun
Stands still upon the mountain, looking on this little bird.
.
Thou perceivest the flowers put forth their precious odours!...

Et toujours cette question revient, persistante : Comment une telle fraîcheur et une telle puissance d'imagination ont-elles pu se gâter ? Pourquoi cet homme, qui pouvait évoquer des tableaux d'une telle suavité, est-il allé se perdre dans le Chaos d'un Invisible morne et stérile ?

C'est parce que, même cette double Vision ne le satisfaisait point. Le mystique allait plus loin que le poète. Derrière notre monde du Temps et de l'Espace, il percevait le monde éternel que, seule, la porte d'or de la mort peut ouvrir pour nous. Il avait, lui, passé cette porte et était revenu avec les trésors de sa triple ou quadruple Vision, « les fleurs de la Vie éternelle ».

Lorsqu'il laisse notre monde pour décrire l'autre, son imagination devient pleinement créatrice. Ses créations ne sont plus la personification d'un objet matériel, l'âme d'une chose, une espèce de métaphore rendue réelle ; elles sortent de toutes pièces de son cerveau, nées de rien. Dans ces régions lointaines, notre monde a cessé d'exister, même en tant qu'image vaine : « rien n'est que ce qui n'est pas ». Ceci est pour lui le caractère indispensable de tout art : « L'homme qui jamais, dans son esprit, n'a voyagé jusqu'au ciel n'est pas un artiste. » (*Sur J. Reynolds*, III.) La direction de son imagination maintenant, c'est donc l'évocation de choses sans formes, la vivification d'êtres dont la seule existence est dans le royaume nébuleux de sa fantaisie.

Or, d'après son opinion même, la vraie marque du génie, c'est de voir les choses évoquées par l'imagination avec autant de netteté que nous voyons le monde matériel, avec la même abondance et la même

First, ere the morning breaks, joy opens in the flowery bosoms,
Joy even to tears. First the wild thyme
And Meadow-sweet downy and soft weaving among the reeds,
Light springing in the air, lead the sweet dance ; they wake
The Honeysuckle sleeping on the oak ; the flaunting beauty
Revels along upon the wind. the White-thorn, lovely May
Opens her many lovely eyes ; listening, the Rose still sleeps ;
None dare to wake her : soon she bursts her crimson curtained bed,
And comes forth in the majesty of beauty. Every flower,
The Pink, the Jessamine, the Wall-flower, the Carnation,
The Jonquil, the mild Lily opes her heavens ! every Tree,
And Flower and Herb soon fill the air with an innumerable dance ;
Yet all in order sweet and lovely. Men are sick with love.
Such is a Vision of the lamentation of Beulah over Ololon.

(*Milton*, p. 35.)

précision de détails, la même intensité de lignes, de formes et de couleurs. « Un esprit et une vision ne sont pas, comme la philosophie « moderne le suppose, une vapeur nuageuse, un rien. Ils sont organisés et minutieusement articulés au delà de tout ce que peut « produire la nature transitoire et mortelle. Celui qui n'imagine pas « avec des traits plus accentués et meilleurs, avec une lumière plus « vive et meilleure que l'œil périssable et mortel ne peut en voir, « celui-là n'imagine pas du tout. Le peintre de ce tableau (c'est-à-dire Blake) affirme que toutes ses imaginations lui apparaissent « infiniment plus parfaites et plus minutieusement organisées que « n'importe quoi vu par son œil mortel. Les esprits sont des hommes « organisés ¹. »

On peut, par conséquent, s'attendre à trouver dans la représentation de ses rêves la même impression de fermeté et de solidité que nous laisse le contact de la réalité vivante. Il en est ainsi dans ses dessins. Il suffit de jeter un coup d'œil rapide sur les illustrations du livre de *Job* ou de la *Tombe* pour voir combien réels sont pour lui l'Ame de l'homme ou les mauvais esprits, ou Dieu ou les anges. Les paroles d'Eliphaz : « Un esprit passa devant ma face », évoquent une vision aussi intense et solide que les corps des spectateurs eux-mêmes. Les rêves qui l'effraient sur son lit sont aussi substantiels que lui, et, n'était leur figure grimaçante, on ne pourrait les distinguer du dormeur. Les anges des étoiles du matin qui chantent ensemble sont aussi opaques que les fils de l'homme qui, au-dessous d'eux, poussent des cris de joie. L'âme du méchant, fuyant à travers la fenêtre ouverte, a une richesse de muscles puissants comparable uniquement au corps convulsé de l'agonisant qu'elle quitte. De même dans l'illustration de l'histoire de Francesca (dessins pour la *Divine Comédie*), il place dans un coin du tableau, au-dessus du tourbillon des flammes, l'image nimbée de lumière, mais aussi réelle que Virgile et Dante eux-mêmes, des amoureux sur leur livre et de leur baiser éternel.

1. A Spirit and a Vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour, or a nothing ; they are organised and minutely articulated beyond all that the mortal and perishing nature can produce. He who does not imagine in stronger and better lineaments, and in stronger and better light, than his perishing mortal eye can see, does not imagine at all. The painter of this work asserts that all his imaginations appear to him infinitely more perfect and more minutely organised, than anything seen by his mortal eye. Spirits are organised men.

(*Descriptive Catalogue*, n° 4

Il en est de même dans ses poèmes. Ce qu'il a vu et décrit avec le plus de vigueur, ce sont les rêves de son esprit : Los travaillant sur sa forge brûlante et bâtissant Golgonooza ; les Zoas livrant dans l'âme humaine leurs luttes sans fin et devenant des personnages gigantesques, chacun au milieu de son univers ; les créations demi-allégoriques, demi-symboliques, la languissante Thel, l'aimante Oothoon, le jaloux Bromion, Vala tendre et pécheresse, Jérusalem la divine. Il suffit de rappeler tous ces mythes pour donner une idée de la puissance d'imagination de leur créateur. En cela donc consiste sa force : la création d'un monde différent du nôtre, délivré des lois du Temps et de l'Espace, n'ayant sa vie que dans les rêves de l'artiste, et aussi loin de la réalité que peut l'être le plus extraordinaire idéal. Nulle part on ne peut trouver des Titans comme les Zoas, un monde effrayant comme celui d'Urizen, un doux paradis comme la lunaire Beulah, des créatures aériennes et sans corps, comme les esprits qui peuplent les *Livres prophétiques*.

Mais en cela aussi consiste sa faiblesse. Il percevait sans doute ses visions d'une façon nette et précise, et ses dessins en sont une preuve suffisante. Malheureusement l'art du poète à ce point de vue n'était pas égal à celui du dessinateur. Ou plutôt le dessin nécessite une précision de contours dont le poète peut ne pas sentir le besoin si absolu, et qui manque aux descriptions de Blake. Ses êtres mythiques rugissent et font rage, tremblent et supplient, enjambent l'Océan ou ébranlent les univers ; mais tous le font de la même façon indéfinie et vague. Leurs traits ne sont précis que dans les illustrations. Si, par hasard, dans quelques passages, ils prennent une forme nette, très vite ils flottent de nouveau dans la brume des espaces infinis, et nous ne pouvons pas plus les identifier qu'un nuage dont le vent transforme à chaque instant les contours. C'est pour cela en grande partie que les poèmes de Blake séparés de leurs illustrations ne peuvent donner qu'une impression très imparfaite de ses pensées et de ses rêves. L'artiste est nécessaire pour compléter le poète et donner une forme à ses conceptions, de même que le poète est nécessaire à l'artiste pour l'expliquer et donner une âme aux formes nombreuses jaillies de son crayon.

Ceci n'est pas une conséquence directe du mysticisme. Il y a eu des mystiques et des rêveurs qui ont, comme Blake, traversé les régions de la fantaisie pure, mais qui en ont rapporté des images nettes. La plupart des descriptions d'Isaïe, d'Ezéchiel ou de l'Apoca-

lypse, toutes celles de Dante, presque toutes celles de Milton évoquent des scènes aussi nettes dans notre esprit que la vue des choses réelles. Le vague de Blake était une conséquence du manque de précision et d'observation dans son esprit. Un homme incapable de voir et de décrire le réel sera aussi incapable de nous faire voir les choses invisibles. Pour nous, lecteurs ou spectateurs, le monde immatériel doit être composé d'éléments semblables à ceux du nôtre ; nous ne pouvons nous figurer des montagnes ni des océans qui n'aient rien de commun avec ceux que nous avons vus ; nous ne pouvons pas concevoir des esprits qui ne pensent et n'agissent en aucune façon comme les hommes. Ces choses peuvent être grossières ou diminuées, organisées d'une façon différente, mais leurs éléments ne peuvent nous être étrangers. En conséquence, si les objets imaginés par Blake lui apparaissaient aussi définis que les choses réelles nous apparaissent, ses descriptions devraient nous en laisser une impression qui eût la même netteté. La Vision du Christ de l'Apocalypse est quelque chose de matériel : « Sa tête et sa chevelure étaient blanches
« comme de la laine et comme de la neige ; ses yeux étaient une
« flamme de feu, ses pieds comme du cuivre qui brûlerait dans une
« fournaise, et sa voix était semblable au bruit des grandes eaux. » Blake nous donne rarement quelque chose de tel. Il peut parfois décrire ses propres tableaux avec une certaine vigueur, surtout en prose, mais personne ne pourrait peindre une de ses visions d'après ses descriptions poétiques. Il y a toujours quelques éléments précis et matériels qui manquent. Ses épithètes sont trop morales et pas assez physiques ; elles marquent l'impression qu'il veut produire, mais ne la produisent point. Ce n'est pas assez pour communiquer la terreur de dire d'une scène qu'elle est terrible ou effrayante ; ni d'employer le seul mot « énorme » pour nous écraser sous l'impression de l'immense. Il faut des traits plus précis et plus frappants, par suite plus matériels.

Or, quand il essaie d'être précis, à la façon des poètes hébreux, il ne sait donner que des inventaires, qui n'ont même pas la qualité de la vraisemblance. On a vu plus haut son essai de description géométrique de Golgonooza, la cité de Los, avec son énumération de murs et de portes. Cependant, malgré son abondance, aucun trait frappant ne nous en donne une impression vive. Il avait mesuré, mais n'avait point vu. Les mesures, les dimensions et les chiffres peuvent ajouter quelque chose à la sensation de la réalité — Swift et de

Foe le savaient bien — mais seuls, ils sont impuissants à la donner. Il n'y en a point dans la description que fait Hugo de la cité de Tubal-Caïn :

Alors Tubal-Caïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine. .
.
Le granit remplaça la tente aux murs de toile ;
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer.
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes.
Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer. »
(*Légende des Siècles. — La Conscience.*)

Mais par des traits comme ceux des trois derniers vers, l'impression visuelle et la sensation de l'énorme sont produites beaucoup plus sûrement que par l'éloquence vaine et morte des chiffres. Or ces traits nécessitent une puissance de vision et d'évocation du réel, une observation des faits matériels, qui manquaient à Blake et qu'ont la plupart des grands poètes. Hugo pouvait, en quelques mots, donner l'impression dominante d'un objet physique ; le même pouvoir se retrouve dans les poètes bibliques, et plus encore peut-être dans le grand prédécesseur de Blake aux royaumes du ciel et de l'enfer : Dante.

On a souvent fait remarquer combien l'imagination de Dante est précise, à cause même de son acuité d'observation du monde réel. Dans la peinture de l'invisible, il ne perd jamais de vue la terre ni les scènes qui nous sont familières. Presque toutes ses pages fourmillent d'exemples : Les flammes sortant des chandeliers mystiques viennent près de lui comme des pinceaux qui traverseraient l'air en laissant derrière eux des traînées de vives couleurs (*Purgat.*, 29) ; les damnés ressemblent à des grenouilles accroupies sur les bords d'un marais, montrant leur tête et cachant le reste de leur corps (*Enfer*, 22) ; les lumières célestes se meuvent dans une sphère limitée, de même que des corbeaux, qui, le matin, se remuent pour s'échauffer, les uns s'envolant à perte de vue pour revenir au point de départ, les autres tournoyant en cercle au même endroit (*Paradis*, 21). Certaines de ses comparaisons sont encore plus précises, comme des notes de voyageur : les tombes des hérétiques sont comme celles que l'on peut voir dans le cimetière d'Arles ou de Dola (*Enfer*, 9) ; les rochers où habitent les Centaures ressemblent aux collines après l'éboule-

ment des montagnes qui changea à Trente le cours de l'Adige (*id.*, 12).

Le génie de Blake trouve rarement de tels traits. Pour lui le monde matériel n'est pas assez visible quand il a dépassé le plan de la simple ou de la double vision. Il préfère rester dans le brumeux, produisant souvent une impression étrange et mystérieuse, mais manquant de vigueur et de pittoresque. Parfois, il bâtit une vision avec des abstractions pures :

Les pierres sont de la pitié ; les briques, des affections bien formées,
Emaillées d'amour et de bonté ; les tuiles sont gravées d'or,
Travail de mains miséricordieuses ; les poutres et les chevrons sont du
[pardon ;
Le mortier et le ciment, les larmes de l'honnêteté ; les clous,
Les vis et les liens de fer sont les attractions étudiées.
. Les planchers sont faits d'humilité,
Les plafonds de dévouement, les foyers de gratitude ¹.

Ainsi les poètes du moyen âge construisaient des palais et des villes allégoriques. Ainsi des poètes plus modernes ont essayé d'exprimer des visions supra-terrestres :

Ce qui jamais ne meurt, ce qui jamais ne change
L'entourait. A travers un frisson on sentait
Que ce buccin fatal, qui rêve et qui se tait,
Quelque part, dans l'endroit où l'on crée, où l'on sème,
Avait été forgé par quelqu'un de suprême
Avec de l'équité condensée en airain.
(*Légende des Siècles. — La Trompette du Jugement.*)

Comme Hugo, Blake peut aussi multiplier les expressions de l'indéfini et de l'irréel :

Ils commencèrent à tisser des rideaux d'obscurité.
Ils élevèrent d'immenses colonnes autour du Vide,
Attachèrent les colonnes avec des crochets d'or.

1. The stones are pity, and the bricks well-wrought affections,
Enameled with love and kindness, and the tiles engraven gold,
Labour of merciful hands ; the beams and rafters are forgiveness ;
The mortar and cement of the work, tears of honesty ; the nails
And the screws and iron braces are well-wrought blandishments.
. the floors humility ;
The ceilings devotion ; the hearths, thanksgiving.
(*Jerusalem*, 12. 30)

Puis les Éternels, avec un labeur infini,
Tissèrent une trame et l'appelèrent Science ¹.

Il peut parfois créer des monstres qui n'ont rien de terrestre, et qui rappellent les dragons des aventures des chevaliers. Tel est, par exemple, le Spectre d'Urizen :

Des écailles couvrirent le front glacé, le cou étendu
Dans l'abîme pour saisir l'ombre. Des écailles couvrirent son cou et sa
[poitrine,

Des écailles ses mains et ses pieds. Tombant sur le ventre,
Étendu à travers l'immensité, la bouche grande ouverte, sans langue,
Les dents en triple rangée, il s'efforçait en vain de saisir l'ombre,
Et son immense queue fouettait l'abîme. Sa forme humaine, une pierre.
Forme de pierre inanimée, resta terrifiée sur les rochers,
Abominable aux yeux des mortels qui explorent ses livres ².

C'est encore Orc, sous forme de serpent :

Orc augmenta rapidement

En fureur, serpent énorme, au milieu des constellations d'Urizen.
Une aigrette de feu jaillit de sa tête, rouge comme une escarboucle.
Au-dessous, jusqu'aux paupières, des écailles de perle, puis d'or et d'argent,
Mêlées de rubis, couvrirent son visage, descendant
Jusqu'à son cou furieux ; convulsée, tordue en terribles douleurs bour-
[geonnantes.

Son armure écailleuse grandit. Acharnés, le long de son dos et de sa poitrine,
L'émeraude, l'orange, le soufre, le jaspe, le béryl, l'améthyste,
Se dressent, en une émulation terrible, cherchant à conquérir leur place
Sur le démon puissant ³.

1. They began to weave curtains of darkness.
The y created large pillars round the Void,
With golden hooks, fastened in the pillars ;
With infinite labour the Eternals
A woof wove and called it Science.

(*Urizen*, V, 11.)

2. Scales covered over a cold orehead and a neck outstretched
Into the deep to seize the shadow. Scales his neck and bosom
Covered : scales his hands and feet. Upon his belly falling
Outstretched through the immense ; his mouth wide open, tongueless,
His teeth a triple row, he strove to seize the shadow in vain,
And his immense tail lashed the abyss. His human form a stone ;
A form of senseless stone remained in terrors on the rock,
Abominable to the eyes of mortals who explore his books.

(*Vala*, VIII, 417.)

3. Orc augmented swift
In fury, a serpent wondrous among the constellations of Urizen.
A crest of fire rose on his forehead, red as a carbuncle,

En dépit de tous les adjectifs, nous ne réussissons pas à être frappés par l'énormité du monstre, bien que nous ne puissions pas nier l'impression mystérieuse et étrange du tableau. Comme celles de Milton, ses créations sont « exagérées jusqu'à des dimensions gigantesques, et voilées d'une obscurité de mystère ». Mais, tandis que les anges et les démons de Milton sont des hommes, ont une unité logique de caractère qui fait leur personnalité, qui les distingue les uns des autres et les rend reconnaissables, ceux de Blake sont trop noyés de crépuscule et en même temps trop illogiques, trop changeables, à la fois trop semblables les uns aux autres et trop différents d'eux-mêmes. Quelle que soit la splendeur d'une conception comme celle d'Urizen, elle ne peut pas égaler en énergie celle du Satan miltonien, parce qu'Urizen n'est pas assez défini et représente trop de choses à la fois. Il perd en vigueur ce qu'il pourrait gagner en compréhension. Peut-être ce défaut est-il inhérent à l'essence même des personnages de Blake, à savoir des états d'âme imprécis et changeants, mais la tournure d'esprit du poète lui-même et ses imperfections sont loin d'y être étrangères.

Malgré cela, lorsqu'il est dans son plan de triple vision, Blake se meut peut-être plus aisément encore que Milton dans les sphères infinies. Et il n'est pas impossible que son aisance soit due à ce qu'il a oublié le monde réel et ses lois, tandis que Milton ou les autres s'en souviennent toujours. Ceux-ci sont toujours émerveillés et surpris devant l'énormité de leurs créations immenses ; ils les font agir et cependant sont remplis de terreur et d'admiration devant leurs actes. Blake, qui a complètement quitté la terre, n'a pas conscience du caractère gigantesque de ses héros ; il a perdu la notion de ce qui est possible ou impossible à l'homme ; il n'a plus la sensation des lois physiques qu'ils enfreignent à tout moment. Il les voit sans étonnement mourir et revivre, se diviser et s'absorber les uns les autres, traverser des abîmes sans mesure, écraser des univers dans leurs luttes monstrueuses et pousser des hurlements qui remplissent

Beneath, down to his eyelids, scales of pearl, then gold and silver
Immingled with the ruby, overspread his visage down
His furious neck ; writhing, contorted in dire budding pains,
The scaly armour shot out. Stubborn down his back and bosom
The emerald, orange, sulphur, jasper, beryl, amethyst,
Stood, in terrific emulation which should gain a place
Upon the mighty fiend.

(*Vala*, VIII, 64.)

l'éternité. Toutes ces choses ne sont point des miracles pour lui. Ce sont des phénomènes constants dans l'univers de ses visions, et ils remplissent les pages de ses poèmes. De là le caractère de grandeur, parfois plus que miltonienne, qui est le trait dominant de la plupart des Livres prophétiques, et qui les fait ressembler à des fragments d'épopées gigantesques, où se répercuteraient les échos des luttes préhistoriques des Titans, ou les tonnerres de quelque effrayante révolution cosmique dans l'infini.

La chute d'Urizen et Ahania à travers l'espace n'est pas loin de pouvoir soutenir la comparaison avec celle de Lucifer dans le *Para-perdu* :

Un craquement courut à travers l'univers ; les liens de la Destinée se bri-
[sèrent,

Les liens de la Destinée éclatèrent, terribles, et l'Océan gonflé
Brisa ses barrières en furieux tourbillons, rugissant avec une voix humaine,
Exultant jusqu'aux étoiles, à la chute de l'étincelante Ahania.

Alors, du Nord affreux, le Prince des Tonnerres et des épais nuages,
Semblable à la foudre qui s'abat sur la place marquée,
Se précipita, s'élançant, écrasant, tonnant, plein de frissons,
Jusque dans les cavernes de la tombe et les semences de la race humaine,
Où les impressions de l'espérance et du désespoir enfoncent à jamais leurs
[racines

Dans un monde de ténèbres. Ahania tombait au loin dans le néant.
Elle continuait à tomber. Longtemps le craquement dura, bruyant et rauque.
De l'abîme rugit un feu de soufre bleuâtre ; et de la flamme
S'éleva un gémissement de douleur, qui rendit la confusion muette,
Engloutissant l'horrible fracas en agonies sur agonies.

A travers la confusion, comme un craquement d'immense à immense,
On entendit un râlement de mort, bruyant, fort, universel,
Qui domina tous les éléments, devint assourdissant et plus effrayant
[encore

Qu'Urizen et ses légions, tombant rapides, avec des malédictions déses-
pérées ¹.

1. A crash ran through the universe ; the bounds of Destiny were broken,
The bounds of Destiny crashed direful, and the swelling sea
Burst from its bonds in whirlpools fierce, and roaring with human voice,
Triumphing even to the stars, at bright Ahania's fall.
Down from the dismal North, the Prince of thunders and thick clouds,
As when the thunderbolt downfalleth on the appointed place,
Fell down rushing, ruining, thundering, shuddering,
Into the caverns of the grave and places of human seed,
Where the impressions of despair and hope enroot for ever
A world of darkness. — Ahania fell into nonentity.
She continued falling. Loud the crash continued, loud and hoarse.

On pourrait trouver peu de passages à comparer avec le tableau de la fixation des changements d'Urizen par Los dans les âges géologiques (livre d'*Urizen*) ou la description de la marche d'Urizen à travers les terreurs de l'abîme (*Vala*, VI). Plus remarquable encore peut-être, la Vision tout entière du Dernier Jugement, avec ses huit cents vers solennels et majestueux (*Neuvième nuit de Vala*), rappelant parfois le Christ de Cynewulf ou notre d'Aubigné, à sa place marquée dans toutes les anthologies pour sa succession puissante et splendide des visions de l'immensité :

Se repliant comme les parchemins d'un volume énorme du ciel et de la terre,
Avec le bruit des tonnerres, et des convulsions terribles, chancelant de droite
[et de gauche,

Le firmament est ébranlé, et la terre enlevée de sa place.
Les fondations des collines éternelles sont mises à nu.
Les trônes des rois s'ébranlent. Ils perdent leurs robes et leurs couronnes.
Les pauvres frappent leurs oppresseurs ; ils s'éveillent pour la moisson.
Les guerriers nus s'élancent sur le rivage de la mer,
Tremblants devant la multitude des esclaves maintenant devenus libres.
Ils deviennent semblables à des troupeaux l'hiver, à des forêts dépouillées de
[leurs feuilles.

.
Et toujours la trompette sonne : Morts ! éveillez-vous et venez !
Voici le jugement ! Des mares de sang coagulé, des cavernes profondes
Sortent les millions d'hommes tremblants, enveloppés des flammes
[spirituelles,
Baignant tous leurs membres dans les visions radieuses de l'Éternité.
Alors, comme des colombes qui sortent des colonnes de fumée, les familles
[tremblantes

De femmes et d'enfants, dans chaque nation sous les cieux,
S'attachent aux hommes, des vingtaines, des cinquantaines. Pâles
Comme la neige qui tombe sur l'herbe autour d'un arbre sans feuilles,
Leurs oppresseurs sont tombés. Ils ont vaincu. Ils s'éveillent à la vie,
Pâles cependant. Le juste se tient debout et regarde le ciel,
Tremblant, frappé de la terreur universelle. Les arbres se déracinent.
Les rocs gémissent, horribles, et courent çà et là. Les montagnes
Et les rivières poussent un cri lugubre. Les bestiaux se rassemblent ;

From the crash roared a blue sulphurous fire, and from the flame
A dolorous groan that struck with dumbness all confusion,
Swallowing up the horrible din in agony on agony.
Through the confusion, like a crack from immense to immense,
Loud, strong, a universal groan of death louder was heard
Than all the elements, deafened and rendered worse
Than Urizen and all his hosts in cursed despair down rushing.
(*Vala*, III, 136.)

Ils s'agenouillent en mugissant devant le ciel. Les bêtes sauvages des forêts
Tremblent. Le lion, frémissant, s'adresse au léopard : « Sens-tu
La crainte que j'éprouve, et que je n'avais jamais connue ? Ma voix refuse de
[rugir,

Et je te parle en faibles gémissements. Cette nuit,
Avant l'aube, l'aigle a appelé le vautour ;
Le corbeau a appelé le faucon ; j'ai entendu de mes noires forêts ;
Ils disaient : « Partons, car bientôt je flairerai dans le vent
« La terreur qui vient du midi. » L'aigle et le faucon se sont enfuis
A l'aube, avant le lever du soleil, et le corbeau et le vautour ont suivi.
Fuyons, nous aussi, vers le nord. » Ils s'enfuirent. Les fils des hommes
Les virent s'en aller en troupes lugubres. La trompette sonnait bruyante,
Et tous les fils de l'Éternité descendaient dans Beulah ¹.

1. Folding like scrolls of the enormous volume of heaven and earth,
With thundrous noise and dreadful shakings, rocking to and fro,
The heavens are shaken, and the earth removed from its place.
The foundations of the eternal hills are all discovered.
The thrones of kings are shaken, they have lost their robes and crowns.
The poor smite their oppressors, they awake up to the harvest.
The naked warriors rush together down to the sea-shore
Trembling before the multitude of slaves now set at liberty.
They become like wintry flocks, like forests stripped of leaves.

And all the while the trumpet sounds : Awake, ye dead, and come
To judgment. From the clotted gore and from the hollow den,
Start forth the trembling millions into flames of mental fire,
Bathing their limbs in the bright visions of Eternity.
Then, like the doves from pillars of smoke, the trembling families
Of women and children throughout every nation under heaven
Cling round the men in bands of twenties and fifties ; pale
As snow that falls around a leafless tree upon the green,
Their oppressors have fallen. They have stricken, they awake to life,
Yet pale. The just man stands erect, and looking up to heaven,
Trembling and stricken by the universal stroke. The trees uproot,
The rocks groan horrible and run about. The mountains and
The rivers cry with a dismal cry. The cattle gather together ;
Lowing, they kneel before the heavens. The wild beasts of the forests
Tremble. The Lion, shuddering, asks the Leopard : « Feelest thou
The dread I feel, unknown before ? My voice refuses to roar,
And in weak moans I speak to thee — This night
Before the morning's dawn, the Eagle called to the Vulture,
The Raven called to the Hawk — I heard from my forests black,
Saying : Let us go up, for soon I smell upon the wind
A terror coming from the south. The Eagle and Hawk fled away
At dawn, and ere the sun arose, the Raven and Vulture followed.
Let us flee also to the north. They fled. The sons of Men
Saw them depart in dismal droves. The trumpets sounded loud
And all the Sons of Eternity descended into Beulah.

(Vala, IX, 14 to 22 and 42 to 66.)

Tout un livre pourrait être composé de semblables passages, disjoints, mais tous resplendissant de la même richesse d'évocation et des mêmes lueurs à travers les espaces sans bornes. Malheureusement, c'est presque la seule note des *Livres prophétiques*, avec leur style épique de quelque apocalypse sans fin. Il y a peu de variété dans les passages de pure imagination de Blake, tant il est vrai que la vision la plus puissante est encore moins riche que la nature elle-même. L'abondance sans fin de la création visible eût pu lui donner une variété de formes, de couleurs et de tons qu'il ne pouvait jamais trouver dans le royaume de ses rêves. Là, en effet, il ne voyait que la projection de son propre esprit ; s'il eût consenti à regarder autour de lui, il aurait pu contempler et jusqu'à un certain points' approprier la richesse infinie de l'univers. Au lieu de cela, ses figures perdent de leur énergie à force d'être répétées ; nos oreilles s'émoussent et se fatiguent d'entendre toujours les mêmes retentissements de tonnerres, nos yeux de plonger au delà du monde pour y regarder des choses qui cessent de les étonner. Nous descendons des hauteurs monotones du plan de sa triple vision, et nous retournons avec une impression de soulagement vers le poète plus humain des *Esquisses*, des *Chants d'Innocence* ou du livre de *Thel*.

C'est autour de ceux-ci que nous voudrions toujours nous attarder ; c'est sous l'impression de leur charme que nous voudrions quitter Blake. Alors, il n'était pas encore le Prophète ; il n'avait pas entrepris d'écrire pour les anges des visions d'éternité. La conception des Zoas, de Vala, de Jérusalem, était encore loin dans l'avenir. Tharmas n'était que le berger qui suit nonchalamment son troupeau tout le jour et dont la bouche est remplie des louanges du Seigneur ; les prêtres noirs, ministres d'Urizen, venaient à peine d'apparaître ; Urthona n'avait point de nom ; il était simplement le gardien des barrières du nord qui laissait entrer Thel dans son royaume. Dieu marchait encore sur la terre, et les enfants le voyaient. Le poète s'appelait l'ancien barde, mais il n'avait pas conscience d'être Los, le grand Éternel. Sa multiple vision existait sans doute déjà ; elle lui faisait mêler le plan de l'éternité avec celui de ce monde, mais sans le faire dominer. Les rêves du mystique coloraient ceux du poète, sans les oblitérer, et se contentaient de leur donner une splendeur lumineuse que la simple ou peut-être même la double vision eussent été impuissantes à fournir. C'est dans de tels rêves qu'il vit l'Eden des *Chants d'Innocence* où tout fleurit dans des vallées éternelles, où tout est joie et clarté.

Même plus tard, lorsque l'expérience a attristé le premier regard de l'enfant sur le monde, la vision mystique reste au delà, immuable. Elle rehausse de sa lumière l'obscurité où nous sommes plongés ; en même temps, elle montre que les flammes de l'éternité ne sont pas éteintes ; elle nous guide comme un phare, ranime nos espérances et « renouvelle la lumière tombée ».

Mais, qu'il soit coloré de rose ou assombri de gris par la vision, c'est toujours dans notre monde que nous sommes, nous réjouissant des joies de l'homme et pleurant des larmes humaines. Le paysage même est de notre terre, quelles que soient les couleurs ou les formes célestes qui viennent s'y ajouter. Nous ne savons point si les fleurs qui entourent Thel en pleurs ne sont pas des flammes ; nous n'avons jamais vu de courbes délicates et gracieuses comme celles des saules qui s'inclinent au-dessus de sa tête ; il n'y eut jamais de feuilles comme celles que l'on voit s'arranger en oreiller devant elle ou l'entourer comme des mains caressantes ; jamais, surtout, nous n'avons vu dans notre ciel ces nuances fondues de saphir et d'or, s'étendant jusqu'à un horizon immense, pénétrant et colorant feuilles, fleurs et terre, si l'on peut appeler terre ce rien lumineux sur lequel est posé tout ce paysage aérien. Cependant qu'importe ? Qu'importe même que du sein des fleurs sortent des jeunes gens et des jeunes filles, pour prendre leur vol dans l'espace, comme les troupeaux ensoleillés des chérubins ? Ce frontispice du livre de *Thel* est l'image des poèmes de Blake à ce moment. Nous savons que toutes ces choses ne sont pas sur la terre, mais nous comprenons ce qu'elles sont ; nous les avons rêvées et désirées, nos prophètes et nos prêtres nous les ont promises lorsque l'amertume de la mort sera passée, et nos poètes en ont déjà joui. Nous les admirons et nous les reconnaissons comme nos rêves et nos espoirs les plus chers.

Pourquoi faudra-t-il que bientôt nous nous trouvions sur le rivage rocheux des filles d'Albion où les Titans inconnus sont enchaînés, ou dans les ténèbres souterraines de la gestation d'Urizen, ou au milieu des spectres étranges qui peuplent Jérusalem, dans des mondes où les hommes se dissolvent et deviennent arbres, où les astres sont tissés dans les membres d'Albion, où l'homme à tête de coq attend dans l'inconnu, où les bêtes apocalyptiques se mêlent à l'humanité et aux esprits bizarres, où tout n'est que mythe et allégorie ? Là, le mysticisme a fait des poèmes comme des dessins un livre scellé de sept sceaux que les initiés seuls peuvent ouvrir.

Pourquoi donc Blake ne pouvait-il rester sur la terre ? Il avait embelli notre monde en y envoyant ses anges et en l'irisant des couleurs du ciel. Il l'avait peuplé de visions radieuses comme si les feuilles enluminées de quelque vieux missel gothique étaient tout d'un coup devenues vivantes, ou comme si les saints aux couleurs multiples et au front nimbé étaient descendus des fenêtres des cathédrales pour marcher au milieu de nous. Pourquoi a-t-il voulu faire davantage et nous emporter jusque dans son ciel où nous ne trouvons plus rien de ce que nous avons aimé sur la terre, et où notre seule joie consiste dans les échappées de vue qu'il nous offre encore parfois sur notre pauvre monde perdu ?

Mais il est vain de se plaindre. Blake lui-même eût considéré ce reproche comme une louange. Sa poésie était la nourriture des anges et des éternels, non le lait des enfants comme nous. Cependant nous sommes hommes, et c'est comme tels que nous devons la juger. Nous ne pouvons, par conséquent, faire autrement que de déplorer ce mysticisme qui transforma toute son imagination, s'attaqua à toutes ses facultés poétiques, et, de même que le poison dont certains nourrissent des fleurs, finit par les détruire pour nous, après les avoir fait briller d'un éclat inaccoutumé.

XVIII

EXAMEN CHRONOLOGIQUE DE SES ŒUVRES¹.

L'histoire des œuvres de Blake, même leur simple catalogue chronologique, n'est autre chose que le développement graduel du mysticisme, pénétrant et noyant toutes ses qualités poétiques, et de plus en plus visible à mesure qu'on avance.

Ses œuvres complètes peuvent se diviser en quatre groupes, correspondant assez exactement aux différentes périodes de sa vie.

Dans le premier groupe, on peut classer toute sa prose, écrite surtout au commencement de sa vie littéraire, mais s'étendant, par sa correspondance, jusqu'à ses dernières années. Lui-même d'ailleurs ne l'eût pas considérée comme une œuvre littéraire, à part un ou deux opuscules.

Le second groupe comprend les poèmes lyriques les plus courts, écrits pendant sa jeunesse, sans aucune intention prophétique, au moins hautement déclarée. Ce sont surtout *Edouard III*, les *Esquisses poétiques*, les *Chants d'Innocence et d'Expérience*, et plusieurs poèmes lyriques, extraits de ses *Livres manuscrits* et publiés à part, ordinairement sous le titre de *Petits Poèmes*.

Dans le troisième groupe, nous classerons toutes les œuvres prophétiques relativement courtes, comme *Thel*, *Tiriel*, les *Filles d'Albion*, ou les livres d'*Urizen*, de *Los*, d'*Ahania* et la tétralogie du chant de *Los* (*l'Europe*, *l'Asie*, *l'Afrique*, *l'Amérique*). Ceux-ci ont été écrits à différentes époques, mais presque tous entre la période purement lyrique du commencement et les trois grands ouvrages de la fin.

Le quatrième et dernier groupe, le plus important à son point de vue à lui, comprend les trois grands poèmes qui remplirent la seconde moitié de sa vie : *Vala*, *Jérusalem* et *Milton*.

Voir à l'Appendice le Tableau chronologique.

PREMIER GROUPE : LA PROSE.

Une liste complète de ses écrits en prose comprendrait :

1. Sa correspondance, consistant surtout en lettres à Flaxman, « le cher sculpteur de l'éternité », à M. Butts, l'acheteur constant de ses dessins, à Hayley, son patron et quelque temps son protecteur. L'intérêt de celles-ci est biographique avant tout ; elles se trouvent dans sa *Vie* par Gilchrist ¹.

2. Des notes manuscrites détachées, trouvées écrites au crayon, en marge de livres en sa possession. Il y a deux séries de ces notes : la première assez longue, comprenant ses annotations aux quatre discours de Sir Josuah Reynolds et contenant un bon nombre de ses pensées sur l'art, que MM. Ellis et Yeats ont publiées ; la deuxième, beaucoup plus courte, consistant en annotations sur un exemplaire de *la Sagesse et de l'Amour divins de Swedenborg*, non publiées, et que nous donnons plus loin pour la première fois.

3. Les passages en prose du manuscrit intitulé *l'Île dans la Lune*, encore inédit, mais dont des extraits copieux se trouvent dans l'étude de MM. Ellis et Yeats. Ce sont surtout des morceaux satiriques sur les gens qu'il avait rencontrés chez M. Matthews (voir p. 29) ; et ils ajoutent peu à sa renommée littéraire.

4. Le *Catalogue descriptif*, et l'*Adresse au public*, où, sous prétexte de décrire ses propres tableaux, il nous donne de longues théories sur l'art, l'inspiration et la vision mystique.

5. Les œuvres proprement dites, en prose, qui sont : 1. une feuille intitulée *la Mort d'Abel* ; 2. quelques aphorismes sur le sujet : *Il n'y a point de Religion naturelle* ; 3. enfin les *Imaginations mémorables* (*Memorable Fancies*), décrivant ses visions d'êtres surnaturels, avec le *Chant de la Liberté* et les *Proverbes de l'Enfer*, et formant le recueil remarquable intitulé *le Mariage du Ciel et de l'Enfer*. Dans ce dernier groupe, l'intérêt est purement philosophique et littéraire.

De tous ces écrits, on peut extraire à peu près toutes les données biographiques connues sur les actes et le caractère de Blake, de même que les éléments nécessaires pour reconstituer ses théories artistiques ou philosophiques, surtout les principes fondamentaux

1. La correspondance complète de Blake vient d'être éditée par A.-G.-B. Russell et publiée pendant l'impression de ce livre. (*London, Methuen, 1906.*)

de son mysticisme. On en a vu plus haut de nombreux extraits, et point n'est besoin d'y revenir.

Mais pour la critique littéraire, ces œuvres en prose ont une valeur plus grande encore. Elles nous montrent l'écrivain en dehors du mystique ; l'homme employant son langage ordinaire. Elles peuvent, par suite, servir à déterminer les qualités principales de son esprit, — mysticisme et visions mis à part. Là, il est clair, concis et, par-dessus tout, énergique. Il n'a pas le sens des nuances et ne s'occupe guère du choix des termes. Mais il a toujours soin de s'exprimer de la façon la plus frappante. La force est le trait dominant de son style en prose. Son dogmatisme même et l'horreur qu'il a pour toute argumentation y contribuent. Ce n'est pas qu'il ne sache pas aligner les arguments — sa série de théorèmes pour démontrer qu'il n'y a pas de religion naturelle en est une preuve. Mais il préfère avancer par des affirmations, même paradoxales, sans preuves ni atténuations. Il ne nous laisse le temps ni de nous étonner ni de discuter, mais nous emporte dans le torrent de sa pensée, négligeant tout ce qui pourrait l'arrêter.

C'est là une marque d'étroitesse d'esprit, et sur bien des questions, en effet, les idées de Blake étaient loin d'avoir de l'ampleur. Mais elles y gagnaient en force. Sa phrase est une arme d'attaque, ne cherchant qu'à renverser son adversaire par tous les moyens. Il n'hésite pas devant les expressions violentes et sans mesure : « Pourquoi nomme-t-on Titien ou les Vénitiens dans un discours sur l'Art ? De tels idiots ne sont pas des artistes ! », ou « Dürer est un misérable poli et un assassin », ou « Celui qui dit que le Génie s'enseigne est un gredin », et les exclamations comme : Jamais ! jamais ! ou Sacré imbécile ! (*Damned fool !*) sont fréquentes dans ses notes sur Reynolds. Il parle de lui-même avec le plus grand enthousiasme : « M. Blake défie toute concurrence pour le coloris. » Il embouche la trompette de l'Ange du Jugement : « O Artistes ! vous pouvez refuser de me croire, mais c'est à vos risques et périls ! » Tout cela est du mauvais goût ; mais c'est de l'action, et c'était ce qu'il voulait : « Chassez-moi tous vos arguments et vos sottises. Tout ce qui n'est pas de l'action ne vaut pas la peine d'être lu. »

Sa violence même de pensée le faisait souvent écrire d'une façon concise, martelant et concentrant sa phrase en quelques mots. Ses notes sont remplies de tels exemples : « Toute équivoque est une contradiction de soi-même. » « Le génie n'a pas d'erreur ; l'erreur, c'est

l'ignorance. » « La balance d'un imbécile ne fait pas loi, quoiqu'elle penche du côté le plus lourd : regardons ce qu'il y met. » (Sur Reynolds.) « L'erreur est créée, la vérité est éternelle. (Catalogue.) Il n'y a pas de bonne volonté ; la volonté, c'est toujours le mal. » (Notes sur Swedenborg.) Quelquefois son enthousiasme l'entraîne, son vol se soutient, et il nous donne des pages dont chaque ligne est pleine de pensées frappantes et originales. Telle est, par exemple, sa critique sur le prologue des *Contes de Canterbury*, où il a montré dans Chaucer une richesse de sens que personne n'avait encore signalée. Se fût-il confiné à la critique littéraire ou artistique, ses œuvres auraient été une mine de suggestions et ses jugements se seraient gravés comme un fer brûlant dans l'esprit. Mais de tels passages sont clairsemés. Il ne savait ni écrire un chapitre avec suite, ni relier les différentes parties d'un discours, ni coordonner ses pensées pour en former un tout. Il se contentait de jeter ses affirmations énergiques comme elles se présentaient à lui et de les laisser faire leur œuvre de leur mieux. Ce sont ces phrases détachées en formules qui sont les plus remarquables, éparpillées comme des perles dans ses œuvres. A un moment, il en a rassemblé tout un écrin : les *Proverbes de l'Enfer*, collection d'aphorismes dans laquelle nous avons déjà souvent puisé plus haut. Enfin dans ses *Imaginations mémorables*, il a pour une fois réussi à imiter pendant quelques pages le style simple, clair en tant que récit, naturel et familier de Swedenborg.

Une qualité lui faisait complètement défaut : l'humour. Partout où il a essayé d'être humoristique, il a piteusement échoué. *L'Ile dans la Lune* est composée de morceaux de ce genre, presque enfantins. Il ne faut pas beaucoup d'esprit pour appeler quelqu'un Gaz inflammable ou Angle obtus, ou faire dire à une dame : « Je croyais avoir lu quelque chose sur Phébus dans la Bible, » ou dire d'un prédicateur : « M. Huffcap enfonçait sa chaire à coups de pied, déchirait les manches de sa robe, mettait le feu à sa perruque et la jetait à la tête des gens. » Tout cela n'est, au plus, que de la caricature ou de la farce facile. On a souvent fait remarquer ce manque d'humour chez les poètes les plus doués d'imagination ou les plus passionnés. Mais ce n'est pas une conséquence de ces qualités, comme le prouverait l'exemple de Shakespeare, de Dickens, de Heine, de Byron ou de Musset. Le manque d'humour est dû à l'absence de qualités plus terre à terre et prosaïques : la raison calme, la vue perçante dans les âmes des hommes, la finesse de pensée. L'humour, c'est le rire tran-

quille de la raison devant l'inconséquence ou l'absurdité. Comment peut-on attendre ce rire d'un homme qui nie la raison et voyage tout le temps dans le pays des rêves supra-terrestres, si près de celui de l'absurde, et où le sourire même est inconnu ?

Telle est donc la prose de Blake : ordinairement claire et énergique, concentrée sur elle-même en formules courtes, ou éclatant en petites phrases incisives ; quelquefois essayant d'être comique, mais sans humour, parsemée d'éclairs d'imagination, mais sans esprit ; simple et naturelle en parlant des choses les plus extraordinaires, s'étendant parfois en chapitres, mais sans construction régulière ; l'arme d'attaque d'un homme sûr de lui-même, inébranlable dans sa foi, ignorant tout argument, s'emportant à toute contradiction et agressif dans ses paradoxes. Elle ne peut pas être appelée classique ou éloquente, à cause de son manque de mesure et de son inégalité ; mais, comme tout le reste de l'œuvre, prise par fragments, et à cause de la sincérité de l'homme et de l'intensité de sa pensée, elle renferme des passages dignes des grands classiques.

Nous avons déjà cité çà et là quelques passages assez étendus de ses lettres ou de son Catalogue, et un bon nombre de ses aphorismes. Nous nous contenterons maintenant d'ajouter quelques extraits caractéristiques de sa pensée ou de son style ¹.

Le premier est la série d'arguments par laquelle il démontre (?) l'existence de l'inspiration et la légitimité de la foi :

Argument : l'homme n'a aucune notion de convenance morale, si ce n'est par son éducation. Par sa nature, il n'est qu'un organe naturel, soumis aux sens.

I. — Les perceptions de l'homme ne sont pas limitées par les organes de la perception. Il perçoit plus que les sens les plus aigus ne peuvent découvrir.

II. — La raison ou la résultante de tout ce que nous avons déjà connu n'est pas ce qu'elle sera quand nous connaîtrons davantage.

III. — De la perception de trois sens ou de trois éléments seuls, nul ne peut déduire un quatrième ou un cinquième.

IV. — Personne ne pourrait avoir d'autres pensées que des pensées naturelles ou organiques s'il n'avait que des perceptions organiques.

1. Le morceau le plus intéressant serait peut-être sa critique des *Pèlerins de Chaucer* ; mais sa longueur nous empêche de le reproduire, et il est très difficile d'y faire des coupures. Nous l'avons brièvement analysé plus haut. Pour ceux qui en seraient curieux, nous croyons devoir indiquer, entre autres éditions où il se trouve au complet, l'édition très accessible de Blake dans la collection *The Canterbury Poets* (Scott éditeur, 1 shilling).

V. — Les désirs de l'homme sont limités par ses perceptions ; personne ne peut désirer ce qu'il n'a pas perçu.

VI. — Les désirs et les perceptions de l'homme qui n'a rien appris que par ses sens doivent être limités aux objets sensibles.

Par conséquent : Dieu devient semblable à nous afin que nous puissions être semblables à lui ¹.

Les deux autres morceaux sont extraits du *Catalogue descriptif*. Dans le premier, il indique sa conception originale de l'histoire, qui semble prévoir celle de nos jours, au moins sur certains points :

Les traditions antiques de toutes les nations sous le ciel ne sont pas moins sacrées que celles des juifs. Elles sont la même chose, comme l'ont prouvé Jacob Bryant et tous les archéologues. Comment les autres traditions ont été négligées et niées, tandis que celles des juifs ont été groupées et arrangées, c'est là une question digne d'étude. Tous avaient à l'origine une même langue et une même religion : c'était la religion de Jésus, l'Évangile éternel. L'antiquité prêche l'Évangile de Jésus. L'historien raisonneur, qui tourne et embrouille les causes et les conséquences, — comme Hume, Gibbon et Voltaire, — ne peut pas, malgré toute son ingéniosité, tourner ou embrouiller un fait, ou déranger l'action et la réalité évidentes d'elles-mêmes. Les raisons et les opinions en ce qui concerne les faits ne sont pas de l'histoire ; les faits eux-mêmes seuls sont de l'histoire ; et ils ne sont la propriété exclusive ni de Hume ni de Gibbon ni de Voltaire, d'Echard ni de Rapin, de Plutarque ni d'Hérodote. Dites moi les faits, ô historien, et laissez-moi raisonner dessus comme il me plaira : laissez-moi tranquille avec votre raisonnement et vos sornettes. Tout ce qui n'est pas un fait ne vaut pas la peine d'être lu. Dites-moi le Quoi ; je ne veux pas que vous me disiez le Pourquoi ou le Comment. Je puis trouver cela moi-même aussi bien que vous, et je ne veux pas être berné par vous et recevoir les opinions qu'il vous plaira de m'imposer, ou

1. *The Argument* : Man has no notion of moral fitness but from Education. Naturally, he is only a natural organ, subject to sense.

I. — Man's perceptions are not bounded by organs of perception, he perceives more than sense (tho'ever so acute) can discover.

II. — Reason, or the ratio of all we have already known, is not the same that it shall be when we know more.

III. — From a perception of only three senses or three elements, none could deduce a fourth or fifth.

IV. — None could have other than natural or organic thoughts if he had none but organic perceptions.

V. — Man's desires are limited by his perceptions ; none can desire what he has not perceived.

VI. — The desires and perceptions of man untaught by anything but organs of sense must be limited to objects of sense.

Therefore God becomes as we are, that we may be as he is.

(*On Natural Religion.*)

nier ce que vous croyez improbable ou impossible. L'opinion de celui qui ne voit pas une direction spirituelle ne vaut pas la peine d'être lue. Celui qui rejette un fait comme improbable doit rejeter toute l'histoire et ne retenir que des doutes ¹.

Dans le second, il traite des mérites respectifs du dessin et de la peinture, et nous donne une page de critique d'art, presque ruskienne par l'indépendance de ses appréciations et la netteté de sa pensée :

La distinction qu'on a faite dans les temps modernes entre la peinture et le dessin provient de l'ignorance de l'art. Le mérite d'un tableau est le même que celui d'un dessin. Le barbouilleur barbouille ses dessins ; celui qui dessine ses dessins dessine ses tableaux. Il n'y a pas de différence entre les cartons de Raphaël et ses fresques ou ses tableaux, excepté que les fresques ou tableaux sont plus achevés. Quand M. B. (lake) faisait autrefois de la peinture à l'huile, on montra ses tableaux à certains peintres et connaisseurs qui dirent que c'étaient d'admirables dessins sur toile, mais non des tableaux ; mais ils disaient la même chose des tableaux de Raphaël. M. B. prit ceci pour le plus grand des compliments, quoiqu'on l'eût dit avec une autre intention. Si peindre un tableau consiste à perdre et à oblitérer les contours, M. B. ne sera jamais assez sot pour en peindre un. Cet art de perdre les contours, c'est l'art des Vénitiens et des Flamands : il perd tout caractère et laisse ce que certains appellent l'expression ; mais ceci est une notion fausse de l'expression. L'expression ne peut pas exister sans avoir le caractère comme fondation ; et ni caractère ni expression ne peuvent exister sans des contours fermes et nets. La fresque est susceptible d'un fini plus complet que le dessin sur papier ou qu'aucun autre système de peinture. Mais il faut avoir la vue étrangement

1. The antiquities of every nation under heaven are no less sacred than those of the Jews. They are the same thing, as Jacob Bryant and all antiquaries have proved. How other antiquities came to be neglected and disbelieved, while those of the Jews are collected and arranged, is an inquiry worthy of both antiquarian and divine. All had originally one language and one religion ; this was the religion of Jesus, the everlasting gospel. Antiquity preaches the gospel of Jesus. The reasoning historian, turner and twister of causes and consequences-- such as Hume, Gibbon, and Voltaire — cannot with all his artifice, turn or twist one fact, or disarrange self-evident action and reality. Reasons and opinions concerning acts are not history ; acts themselves alone are history, and these are not the exclusive property of either Hume, Gibbon, or Voltaire, Echard, Rapin, Plutarch, or Herodotus. Tell me the acts, O historian, and leave me to reason upon them as I please ; away with your reasoning and your rubbish ! All that is not action is not worth reading. Tell me the What ; I do not want you to tell me the Why, and the How ; I can find that out myself as well as you can, and I will not be fooled by you into opinions that you please to impose, to disbelieve what you think improbable or impossible. His opinion who does not see spiritual agency is not worth any man's reading ; he who rejects a fact because it is improbable must reject all history, and retain doubts only.

(*Descriptive Catalogue*, n° 5.)

organisée pour ne pas préférer un dessin sur papier à un barbouillage à l'huile du même maître, en supposant que l'un et l'autre aient été exécutés avec le même soin. La grande règle dorée de l'art, aussi bien que de la vie, est celle-ci : Plus la ligne des contours sera distincte, fine et nette, plus l'œuvre d'art sera parfaite ; moins elle sera nette et distincte, plus grande sera la marque d'imitation faible, de plagiat et de manque de soin. Les grands novateurs de tous les siècles savaient ceci. Apelles et Protogenes se reconnaissaient par cette ligne. Raphaël, Michel-Ange et Albert Dürer sont connus par ceci, et ceci seul. L'absence de cette forme déterminée des contours indique une lacune dans l'esprit de l'artiste et une tentative de plagiat dans tout son travail. Comment distinguons-nous le chêne du hêtre, le cheval du bœuf, sinon par la ligne des contours ? Comment distinguons-nous un visage ou une physionomie d'une autre, si ce n'est par la ligne des contours et ses inflexions et ses mouvements infinis ? Qu'est-ce qui bâtit une maison et plante un jardin, sinon le défini et le déterminé ? Qu'est-ce qui distingue l'honnêteté de la fourberie, sinon la ligne nette et distincte de droiture et de certitude dans les actions et les intentions ? Négligez cette ligne et vous laissez de côté la vie elle-même ; tout est chaos de nouveau, et il faut dessiner là-dessus la ligne du Tout-Puissant avant qu'homme ou animal puissent exister. Ne me parlez donc plus du Corrège ou de Rembrandt ou de n'importe quel autre plagiaire de Venise ou de Flandre. Ils n'étaient que des imitateurs maladroits des lignes dessinées par leurs prédécesseurs, et leurs œuvres se trouvent être des imitations mal arrangées et méprisables, des copies fausses et grossières ¹.

1. The distinction that is made in modern times between a painting and a drawing proceeds from ignorance of art. The merit of a picture is the same as the merit of a drawing. The dauber daubs his drawings ; he who draws his drawings draws his pictures. There is no difference between Raphael's cartoons and his frescoes or pictures, except that the frescoes or pictures are more finished. When Mr. B — formerly painted in oil colours, his pictures were shown to certain painters and connoisseurs, who said they were very admirable drawings on canvas, but not pictures ; but they said the same of Raphael's pictures. Mr. B — thought this the greatest of compliments, though it was meant otherwise. If losing and obliterating the outline constitutes a picture, Mr. B — will never be so foolish as to do one. Such art of losing the outlines is the art of Venice and Flanders : it loses all character, and leaves what some people call expression ; but this is a false notion of expression. Expression cannot exist without character as its stamina, and neither character nor expression can exist without firm and determinate outline. Fresco painting is susceptible of higher finishing than drawing on paper, or than any other method of painting. But he must have a strange organisation of sight who does not prefer a drawing on paper to a daubing in oil by the same master, supposing both to be done with equal care. The great and golden rule of art, as well as of life, is this : That the more distinct, sharp, and wiry the bounding line, the more perfect the work of art, and the less keen and sharp, the greater is the evidence of weak imitation, plagiarism, and bungling. Great inventors in all ages knew this. Protogenes and Apelles knew each other by this line. Raphael, and Michael Angelo, and Albert Durer are known by this, and this alone. The want of this determinate and bounding form evidences the idea of want in the artist's mind, and the pre-

sence of plagiary in all its branches. How do we distinguish the oak from the beech, the horse from the ox, but by the bounding outline ? How do we distinguish one face or countenance from another, but by the bounding line and its infinite inflections and movements ? What is it that builds a house and plants a garden but the definite and determinate ? What is it that distinguishes honesty from knavery, but the hard and wiry line of rectitude and certainty in the actions and intentions ? Leave out this line, and you leave out life itself ; all is chaos again, and the line of the Almighty must be drawn out upon it before man or beast can exist. Talk no more then of Correggio, or Rembrandt, or any other of those plagiaries of Venice or Flanders. They were but the lame imitators of lines drawn by their predecessors, and their works prove themselves contemptible disarranged imitations, and blundering misapplied copies.

(Descriptive Catalogue. — On Ruth, A Drawing.)

XIX

DEUXIÈME GROUPE : LES POÈMES LYRIQUES.

Le groupe des poèmes lyriques comprend les *Esquisses poétiques*, les *Chants d'Innocence*, les *Chants d'Expérience* et une série de *Poèmes détachés*. Là, on peut apprécier le poète, à peu près libre encore de l'influence du mysticisme, ou à peine touché par elle, sans être obscurci ou déformé. C'est peut-être sur ce seul livre que reposera la renommée de Blake, le seul où il soit réellement et complètement humain.

Les *Esquisses poétiques* (*Poetical Sketches*), écrites dans sa jeunesse, sont un livre de tentatives, plein, comme il faut s'y attendre, d'imitations, de promesses et aussi d'imperfections.

La première moitié est un essai de drame, *Edouard III*, dont il n'y a que le premier acte. Il est clair que l'imitation est shakespearienne, et ce seul fait, ce retour à la période d'Elizabeth, à un moment (1783) où la mode avait été si longtemps différente et commençait juste à changer, est caractéristique d'une tendance poétique nouvelle, dans laquelle l'imagination allait dominer. Mais cette première tentative marque déjà des impuissances. Blake n'avait pas assez d'esprit de suite, pas de souffle assez long pour suivre un drame jusqu'au cinquième acte. Non seulement il l'a abandonné à la fin du premier ; mais même dans ce premier acte, il n'y a aucune indication de situation qui doive amener une intrigue serrée et nécessiter un dénouement. L'issue seule d'une bataille prochaine n'est pas un problème suffisant, parce qu'il n'a pas su y rattacher les grands intérêts humains qui en dépendent. C'est à peine une page d'histoire à laquelle il a essayé de donner une forme dramatique. On y voit, comme dans les drames historiques de Shakespeare, des discussions entre capitaines, des préparations de combat, des séances de conseils royaux. Mais ce n'est que la forme extérieure. Il y manque des caractères nettement esquissés. Blake avait dans l'esprit quelques types généraux : le guerrier, l'évêque, le marchand, mais il n'a pas su

leur donner une physionomie intéressante et personnelle. Son impuissance à créer des âmes était déjà apparente.

Ce drame n'est remarquable que par les bribes de poésie lyrique ou même épique que l'on trouve çà et là, et qui marquent la prédilection du jeune homme pour le majestueux ou le terrible. Telle est la description du Génie de l'Angleterre, assis au-dessus de l'abîme, avec l'Océan jouant à ses pieds et reconnaissant sa reine puissante. Tel est surtout le chant du ménestrel, appelant tous les Anglais aux armes, vibrant de patriotisme, et célébrant la grandeur passée et future de son pays :

Nos fils domineront sur l'empire des mers.
Leurs ailes puissantes s'étendront de l'est à l'ouest.
Leur nid est dans la mer, mais ils parcourront le monde,
Comme des aigles cherchant leur proie ; et leurs petits
Ne pousseront point de cris affamés ; l'abondance régnera.
Les cités chanteront, et les vallées sous leurs riches ornements
Riront, en inclinant leurs girons féconds sous le poids de leurs fruits.
Nos fils se lèveront joyeux sur leurs trônes,
Chacun attachant son armure, et l'aurore
Sera devancée par l'éclat de leurs épées ¹.

Nous voyons là déjà la poésie des grandes images et des visions lointaines si chères à Blake ; et de telles envolées, relativement nombreuses, font prévoir le poète à venir. En tout cas, elles sont une ample compensation pour les vers prosaïques, pour les images communes, les réminiscences nombreuses, les épithètes faciles et usées, qui trahissent le très jeune écrivain.

Les autres imitations, beaucoup plus courtes, sont surtout intéressantes à cause de la tendance d'esprit qu'elles montrent, et qui est la même que celle de son drame : le goût pour le terrible. Il y a un fragment inachevé d'un *Samson*, où les expressions de Milton et

1. Our sons shall rule the empire of the sea.
Their mighty wings shall stretch from east to west,
Their nest is in the sea, but they shall roam
Like eagles for the prey ; nor shall the young
Crave or be heard ; for plenty shall bring forth,
Cities shall sing, and vales in rich array
Shall laugh, whose fruitful laps bend down with fulness.
Our sons shall rise from thrones in joy,
Each one buckling on his armour ; Morning
Shall be prevented by their swords gleaming.

(*Edward III, Scene in the Camp.*)

celles de la Bible sont copiées presque mot à mot ; deux imitations d'Ossian : *Contemplation* et *la Couche de la Mort*, écrites, comme les poèmes de Macpherson, en prose rythmée ; un court poème intitulé *Gwin de Norvège*, qui rappelle lui aussi de très près les batailles ossianiques ; une ballade dans le goût sanguinaire et effrayant des *Contes des Borders* ; finalement une imitation de Spenser, donnant une note nouvelle, celle de l'imagination légère et aérienne, quittant les impressions horribles et nous transportant dans un monde de beauté et de lyrisme pur.

A ce monde appartiennent les poèmes qui complètent le volume, au nombre de quinze environ. Nous avons là plus que des promesses. La faculté poétique semble s'être complètement épanouie ; Blake est sorti de la période d'imitation servile et, pour la première fois, chante ses propres rêves et ses impressions. Là se trouvent les poèmes presque tous signalés ou cités plus haut ¹ : ses premiers chants d'amour, avec la vénération de l'amant pour la femme angélique qu'il divinise ; ses angoisses de l'amour négligé dans lesquelles la raison s'égare ; son cri de jalousie vite passé et son hymne d'extase de l'amour triomphant. Là aussi sont ses premières impressions de la nature : l'Invocation aux Esprits des saisons, les prières au Matin, à l'Etoile du soir, déesse de la nuit. Sur tous ceux-ci le rêve répand ses couleurs ; il leur donne une ferveur d'adoration, une spontanéité libre de conventions et de règles, une légèreté pleine de lumière, une harmonie douce, oubliées depuis plus d'un siècle, et qui semblent des avant-coureurs de Keats ou de Tennyson.

Nous laissons de côté un essai peu réussi de description réaliste inspiré par un passage de l'*Allegro* de Milton sur les jeux des paysans (*Colin-Maillard*), et nous fermons le livre sur un appel violent aux armes, une espèce de pas de charge, commandé par l'Ange de la Mort, et où l'on semble entendre la marche d'un peuple tout entier vers la bataille :

Les flèches du Tout-Puissant sont prêtes !
L'ange de la mort se dresse dans les cieux menaçants !
Des milliers d'âmes s'envoleront dans les royaumes de lumière,
Et marcheront ensemble sur les nuées du ciel.

Debout ! debout !

Debout, soldats ! Notre cause est celle du Ciel ;

Debout, soldats ! Soyez-en dignes !

Préparez-vous à rencontrer vos pères dans les cieux ;
Préparez-vous, ô troupes qui devez tomber aujourd'hui.
Debout ! Debout !¹

Mais ces coups de trompette ne peuvent noyer dans nos oreilles le souvenir de la flûte plus douce et plus céleste du chanfre de la lumière et de l'amour joyeux.

LES CHANTS D'INNOCENCE.

« Et il prit un enfant, et le plaça au milieu d'eux, et il dit : « En vérité, je vous le dis, à moins que vous ne deveniez comme un de ces enfants, nous n'entrerez point dans le royaume des cieux. » (Matthieu. xvii, 2 et 3.) « Laissez les petits enfants venir à moi ; et ne le leur défendez point ; car de ceux-là est composé le royaume de Dieu... Et il les prit dans ses bras, mit ses mains sur eux et les bénit. » (Marc, x, 14 et 16.)

Combien de fois ces lignes évangéliques ne durent-elles pas venir aux oreilles de Blake, tandis qu'il composait ses *Chants d'Innocence* ? Il avait alors trente-deux ans (1789), avait connu sept ans de bonheur depuis son mariage et, pour la première fois, allait publier à sa façon un livre selon ses goûts, ne devant rien à aucune main d'éditeur ou d'imprimeur. Ce serait un livre où le poète et l'artiste se combineraient intimement, l'un complétant et expliquant l'autre, et où tout, jusqu'à la forme même des lettres, au dessin et à la coloration des pages, s'unirait pour donner au lecteur l'impression de grande paix et de joie lumineuse qui remplissait les rêves de l'auteur. Nous avons déjà indiqué (ch. II) la façon dont le livre fut gravé. Dans chacune de ses pages se trouve un poème encadré par un dessin, qui fait presque partie du texte. Non seulement le motif prin-

1. The arrows of Almighty God are drawn !
Angels of Death stand in the low'ring heavens !
Thousands of souls must seek the realms of light,
And walk together on the clouds of heaven !
Prepare, prepare !
Soldiers, prepare ! Our cause is Heaven's cause ;
Soldiers, prepare ! Be worthy of our cause :
Prepare to meet our fathers in the sky :
Prepare, O troops that are to fall to-day !
Prepare, prepare !
(A War Song.)

cipal du dessin représente le sujet du poème — un berger suivant son troupeau, un petit enfant sur les genoux de sa mère dans un épanouissement de fleurs, un enfant jouant avec des agneaux, des anges consolant les malheureux — mais de ce motif jaillissent et se répandent autour du texte des guirlandes de feuillages et de fleurs, des traînées de flammes, des lignes décoratives aux courbes pleines de grâce, enlaçant le poème, pénétrant dans les intervalles des lignes, divisant les strophes, faisant de chaque page une caresse pour les yeux, de même que la musique des vers en est une pour l'oreille et que la douceur des images et de la pensée est un enchantement pour l'esprit.

Le format du livre est tout petit (environ douze centimètres sur huit) et les poèmes très courts et peu nombreux, mais chacun d'eux est une merveille de poésie simple et exquise. Le recueil tout entier est un livre de joie, de bonheur enfantin, une vision radieuse de la nature et des champs, pleine de la fraîcheur de tout ce qui vit dans l'innocence et se réjouit de vivre. Le poète est devenu comme l'un de ces enfants que le Christ avait pris sur ses genoux ; il est entré avec eux dans le royaume de Dieu et, avec une candeur d'âme d'enfant, il nous en a chanté le bonheur.

Mais à moins que nous aussi nous ne soyons prêts à devenir semblables à l'un d'entre eux, nous n'en sentirons qu'à peine le charme, et le livre sera lettre morte pour nous. Il semble à première vue qu'il n'y ait rien dans ces *Chants d'Innocence*. Ce sont de tout petits poèmes de la vie de l'enfant, telle que Blake l'imaginait ou que nous pouvons la rêver. Il n'y a point de récit, presque pas de descriptions, peu de passages d'imagination, aucun cri pathétique de passion, presque rien qui ressemble à la vie humaine. Mais il y a le ciel, tel que nous le voyons se refléter dans les yeux de nos tout petits. Blake, par un effort extraordinaire d'imagination, ou plutôt par la nature même de son esprit mystique, s'est transporté au temps de nos premières années, où tout est innocence et joie, où les âmes à peine nées n'ont d'autre sentiment que celui de la vie et du bonheur de vivre. Il a essayé d'exprimer ce bonheur en paroles simples que tout enfant puisse se réjouir d'entendre. C'est par une vision qu'il indique le caractère général de ses poèmes. Il en fait le prologue de son livre, un prélude plein de grâce et d'harmonie souriante :

Tandis que je jouais de la flûte dans les vallées agrestes,
Que je jouais des chants de plaisir joyeux,
Un enfant m'apparut sur un nuage,

Et, tout en riant, il me dit :
« Joue une chanson sur un agneau ! »
Et je jouai plein d'une joie heureuse.
« Flûtiste, joue de nouveau cette chanson ! »
Et je jouai : il pleura de l'entendre.
« Laisse là ta flûte, ta flûte heureuse,
« Et chante tes chants de plaisir joyeux. »
Alors, je chantai la même chose
Tandis qu'il pleurait de joie en l'entendant
— « Flûtiste ! assieds-toi et écris
« Dans un livre, pour que tout le monde puisse le lire »
Alors il disparut à ma vue,
Et j'arrachai un roseau creux,
Et j'en fis une plume rustique,
Et je colorai l'eau limpide,
Et j'écrivis mes chants heureux,
Pour que tous les enfants puissent se réjouir à les entendre ¹. »

Ainsi la plume qui avait essayé de graver sur un rocher l'histoire de Samson « et les paroles de vérité que tout homme pourrait lire » (*Samson*) allait maintenant se transformer en un tendre roseau et tracer des caractères simples pour les petits enfants.

D'autres poètes — et de plus grands que lui — ont chanté l'enfance. La littérature anglaise surtout est riche en peintures d'enfants et en livres pour les enfants.

1. Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,
On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me :
« Pipe a song about a Lamb ! »
So I piped with merry cheer.
« Piper, pipe that song again ; »
So I piped : he wept to hear.
« Drop thy pipe, thy happy pipe :
Sing thy songs of happy cheer ! »
So I sang the same again,
While he wept with joy to hear.
« Piper, sit thee down and write
In a book that all may read. »
So he vanished from my sight ;
And I plucked a hollow reed,
And I made a rural pen,
And I stained the water clear,
And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.
(Introduction.)

(Introduction.)

Il semble que l'âme anglaise ait conservé pour les tout petits des trésors de tendresse, de même qu'il lui est resté, après l'intensité de la vie des affaires, et aux heures de repos et de relâchement, quelque chose d'enfantin, de spontané et de simple, que les étrangers ne comprennent pas toujours.

Mais, ni dans les livres composés pour les enfants, ni dans ceux dont ils sont le sujet, ne se trouve la note exquise donnée par Blake. Les contes qu'on leur fait lire leur ouvrent des perspectives enchantées où leur imagination aime à s'aventurer ; ils s'adressent à leur curiosité, à leur goût pour le fantaisiste, à leur besoin inassouissable d'impressions nouvelles ; mais ils ne sont point l'expression de leur âme. Ce sont des jouets que des ouvriers habiles ont mis entre leurs mains pour qu'ils s'en amusent, mais qui ne leur ressemblent en rien.

Les romanciers qui ont peint des enfants ont été parfois merveilleux de vérité et de charme ; ils ont créé des figures que l'on peut difficilement oublier quand on les a vues une fois ; ils ont montré les ressorts délicats et fragiles qui font mouvoir ces petits hommes ; ils ont étudié leur psychologie avec une pénétration et une sympathie qui nous les rendent chers à tout jamais. Mais que ce soient les enfants de Dickens, presque trop angéliques pour la terre, ou ceux de George Eliot, si réels et si vivants, ou même ceux de Kipling, si charmants dans la complexité de leurs petites âmes énigmatiques, — nous sentons que tous sont, par quelque côté, déjà des hommes. Ils en ont les désirs et les craintes, quoique pour de plus petits objets ; ils ne sont pas étrangers à leurs haines et à leurs malices, et beaucoup en connaissent déjà les malheurs. Ils sont placés dans un monde qui les froisse ou les brise ; la pâleur de leur front n'est pas toujours la blancheur immaculée de l'innocence heureuse, et d'autres larmes que des larmes de joie ont parfois brillé dans leurs yeux. Avec eux, nous avons la vie de l'enfance, non sa poésie pure.

Les poèmes de l'enfance sont plus rares. Peu nombreux sont les poètes qui ont su pour quelques instants se détacher du monde qui les entourait, abandonner les grandes pensées et les rêves de leur esprit, oublier les passions qui déchirent ou transportent les âmes des hommes, pour s'arrêter devant un tout petit enfant, en contempler la beauté sereine, et s'intéresser à son babil charmant et sans suite. Lorsqu'ils l'ont fait, cet instant a été bien rapide ; la vie et ses questions complexes et brûlantes les ont vite repris et entraînés, et

les poèmes d'enfants ne sont que des morceaux bien rares dans la masse de leurs œuvres. Il n'y a peut-être que les œuvres de Wordsworth dont on puisse, comme de celles d'Hugo, tirer un recueil de Poèmes de l'Enfance. Mais, chez l'un comme chez l'autre, le ton est différent de celui de Blake.

Tous les deux ont vu la poésie de l'enfance, mais ils l'ont vue avec une âme d'adulte. Les vers les plus ravissants d'Hugo sont ceux où il exprime non une âme d'enfant, mais son admiration à lui, devant cette âme. C'est en les contrastant avec notre vie souillée et triste qu'il en fait ressortir l'innocence et la joie :

Car vos beaux yeux sont pleins de douceurs infinies,
Car vos petites mains, joyeuses et bénies,
N'ont point mal fait encor ;
Jamais vos jeunes pas n'ont touché notre fange.
Tête sacrée, enfant aux cheveux blonds, bel ange
A l'auréole d'or.

Ce sont des chants d'amour et d'adoration splendides qu'il adresse aux enfants ; il voit, mais sans y pénétrer, toute la pureté de leur âme, il est leur adorateur et leur poète, mais il n'a pu devenir un d'entre eux.

Wordsworth s'en est rapproché davantage. Son langage est presque devenu celui de l'enfant, à tel point qu'on lui a reproché, souvent à tort, sa puérilité.

A peine si, à la lecture de ses poèmes sur l'enfance, nous nous sentons en présence d'un poète. Nous nous demanderions presque quel enfant ne pourrait parler comme lui. Il faut que la poésie de ces choses simples s'en dégage pour nous comme elle s'en dégageait pour lui. Les mots ne sont qu'une glace qui les reflète sans rien y ajouter.

Cependant on y sent la présence du poète vieilli, qui a passé l'âge d'or des premières années, et n'a plus les conceptions naïves et pleines de foi de l'enfance. Son étonnement devant la petite fille qui ne distingue point les morts des vivants (*We are seven*), son affection pour Lucy Gray, l'enfant joyeuse de la lande (*Lucy Gray*), sa pitié pour Alice Fell, l'orpheline (*Alice Fell*), l'émotion même qu'il éprouve en se rappelant ses premières impressions d'enfant (*My heart leaps up*), tout cela est la marque d'un esprit mûri. Devant l'enfant de six ans, dans ce poème dont Blake disait : « Ceci est ima-

ginatif au plus haut degré, et égal à n'importe quel poète », il a déjà la vision d'un avenir obscur et douteux, qui vient jeter une ombre sur sa joie :

Voyageur féérique, qui flottes
Dans une eau si claire que ton esquif
Semble plutôt s'appuyer sur l'air que sur un ruisseau terrestre ;
Suspendu sur un fleuve aussi clair que le firmament,
Là où le ciel et la terre ne font qu'une seule image !
O vision bénie ! Enfant heureux,
D'une beauté si exquise !
Je pense à toi avec bien des craintes
Sur ce qui pourra être ta destinée dans les années à venir.
(*To H. C. six years old.*)

Il analyse l'âme d'une petite fille de trois ans, avec une délicatesse de femme aussi bien qu'avec la pénétration d'un psychologue expérimenté, à l'œil de qui les nuances les plus fines n'échappent pas.

Elle est aimante et docile, quoique capricieuse,
Et l'innocence a en elle ce privilège
De donner de la dignité à des regards malicieux, à des yeux rieurs
Et à des exploits rusés.
(*Characteristics of a child three years old.*)

Nous ne trouverons point dans Blake des analyses ou des préoccupations semblables. Sa vision intuitive, sans raisonnement, sans observation des détails, ne lui a montré que ce que les enfants semblent voir eux-mêmes : ils vivent, jouent, ont confiance en tous ceux qui les entourent ; ils sont libres, exempts de soucis et heureux. Ils ont à peine appris à penser ; ils ne raisonnent point, et se contentent de répéter les paroles d'amour et de joie qu'ils ont entendues. Ils nous donnent l'impression d'être plus jeunes encore que ceux de Wordsworth, plus près du monde de l'éternité qu'ils viennent de quitter. Que l'on compare, par exemple, la conversation d'un enfant avec un agneau dans les deux poètes (*The Pet Lamb, a Pastoral* de Wordsworth et *The Lamb* de Blake). Le premier nous fait un tableau ravissant dans sa simplicité : la petite fille a attaché son agneau à une pierre ; elle est agenouillée devant lui et lui donne à manger. Lui, tout en prenant sa nourriture de la main de l'enfant, semble « se réjouir de la tête et des oreilles, et sa queue s'agit de plaisir ».

« Bois, jolie créature, bois », disait-elle, d'un tel ton
Que je reçus presque son cœur dans le mien.

Puis elle s'en va, jetant à l'agneau un dernier regard, et elle le voit qui tire sur sa corde. Alors tout un monde de pensées vient en elle ; le poète en voit l'expression sur son visage, et il essaie de les exprimer :

Qu'est-ce qui te fait souffrir petit agneau ? Pourquoi tirer sur ta corde ?
N'es-tu pas bien ? A la fois comme lit et comme table ?
Le gazon que tu as est moelleux, et aussi vert que gazon puisse être.
Repose-toi, petit, repose-toi ; qu'est-ce qui te fait souffrir ?

Elle lui énumère toutes les raisons qu'il aurait d'être joyeux : sa beauté, sa force, l'herbe qui l'entoure, les arbres qui le protègent. Elle lui rappelle ses premiers jours et les soins qu'elle a pris de lui, lui promet des heures joyeuses lorsqu'il sera plus âgé et pourra gambader avec elle. Mais elle ne réussit point à le calmer, et elle s'en va, se demandant quels sont donc les rêves et les désirs qui le tourmentent, et essayant de le mettre en garde contre les dangers de la vie libre des montagnes à laquelle il semble aspirer.

Le poète la voit s'en aller et continue sa rêverie :

Et, tandis que je répétais ce chant vers par vers, il me semblait
Que la moitié seulement était à elle et la moitié à moi.
Une fois encore, puis une autre, je répétais ce chant :
« Non, me disais-je, plus de la moitié doit appartenir à l'enfant,
Car elle regardait d'un tel regard et elle parlait d'un tel ton
Que j'ai presque reçu son cœur dans le mien. »

Qu'on relise maintenant le poème de Blake, que nous avons cité tout entier plus haut (ch. xvi) :

Petit agneau, qui t'a créé ?
Sais-tu qui t'a créé ?
Qui t'a donné la vie, qui t'a fait paître
Près du ruisseau et sur la prairie ?
Qui t'a revêtu d'un vêtement de joie,
Vêtement doux, laineux, brillant ?
Qui t'a donné ta tendre voix
Pour réjouir tous les vallons ?
Petit agneau, qui t'a créé ?
Sais-tu qui t'a créé ?

Et l'enfant lui nomme l'Agneau de Dieu, qui a été aussi un enfant, et dont l'un et l'autre portent le nom :

Moi enfant, et toi agneau,
Nous sommes appelés par son nom.
Petit agneau, Dieu te bénisse !
Petit agneau, Dieu te bénisse !

Malgré toute sa simplicité, Wordsworth est plus complexe que Blake. Leur langage même est différent. La langue de Wordsworth a été parfois accusée de puérilité tant elle est simple ; cependant celle de Blake l'est encore plus. C'est une source de son charme que le choix de ses mots, toujours enfantins et doux, que la répétition des mêmes formes, comme dans un babil d'enfants. Ces détails de style, ou plutôt cette absence de style, sont peut-être ce qui nous frappe le plus au premier abord. Partout ailleurs ils nous choqueraient ; ici, ils sont un mérite de plus. Wordsworth, même en faisant parler ses enfants, a moins osé. C'est un autre mérite aussi dans Blake que l'apparence un peu négligée de ses phrases. Il ne semble pas se soucier de la syntaxe, encore moins de la suite logique des propositions. Nous trouverons plus loin tels de ses poèmes composés de phrases non finies, tels autres où l'on ne voit pas les rapports des sujets et des verbes. Cependant, ce sont les seules de ses œuvres dont les manuscrits portent la trace de corrections. Les négligences sont donc voulues, pour arriver à une impression naïve de conversation enfantine. Sur ce point aussi, Wordsworth, toujours grammaticalement correct, est allé moins loin.

Mais il y a plus : Wordsworth raisonne ses impressions d'enfants ; Blake ne fait que les exprimer ; le premier décrit, le second ne fait qu'évoquer. La petite fille de Wordsworth a des pensées et une logique d'homme ; l'enfant de Blake n'a que des sensations de joie et des notions qu'il ne s'explique point. Il ne songe point aux dangers possibles ; ne se rappelle point le passé, ne prévoit point l'avenir. Pour lui, le présent seul existe, dans sa plénitude de joie. Wordsworth a reçu l'âme de l'enfant dans la sienne ; il en a pris la douceur candide, mais il y a mêlé sa note pensive et mélancolique. Blake n'y a ajouté que les rêves de Paradis qu'il a vus se refléter dans des yeux purs d'enfants. Ceci, tout en le laissant enfantin, l'a fait plus angélique et lui a enlevé toute puérilité. Les enfants de Wordsworth sont plus complets, plus semblables à ceux que nous connaissons. Ceux de Blake sont plutôt ceux que nous rêvons.

1. Voir le texte p. 285.

Si l'on veut essayer de définir l'enfant tel que Blake l'a conçu, on y arrive surtout par un procédé d'éliminations successives de traits psychologiques. La vision du mystique ne saisit jamais toute la complexité de la réalité vivante, et Blake n'a vu dans l'enfance que deux ou trois traits fondamentaux, très simples et très purs. Il ne faut pas, pour le comprendre, dire comme La Bruyère que les enfants sont déjà des hommes. Ce n'est qu'en vieillissant qu'ils le deviennent, et ils n'ont pas encore vécu. Il nous faut, au contraire, aller très près de leur berceau. « Il y a un temps, dit ce même La Bruyère, où la raison n'est pas encore, où l'on ne vit que par instinct, à la manière des animaux, et dont il ne reste dans la mémoire aucun vestige. » (*De l'homme.*) C'est à ce temps-là qu'il faut se transporter ; les vestiges qui en sont effacés pour nous restent avec tout leur relief dans la vision de Blake ; cet instinct animal, que La Bruyère semble mépriser, est, au contraire, pour lui l'étincelle divine de l'éternité. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il ait vu dans l'enfance son idéal éternel, autant qu'il puisse être réalisé sur la terre.

Les traits qui nous semblent à eux seuls constituer cet idéal sont peu nombreux : joie parfaite due à l'ignorance de tout ce qui est malheur — innocence parfaite due surtout à l'absence de toute loi restrictive — communion complète de la vie de l'enfant avec celle des animaux et des choses qui l'entourent — vision radieuse du monde divin et des créatures surnaturelles qui sont toujours prêts à le protéger et à l'aimer. Tous ces traits sont simples, vus intuitivement, sentis plutôt qu'analysés, et exprimés en un langage aussi simple que leur conception même.

La joie se trouve à la naissance même de l'enfant. Il est heureux de vivre sans savoir pourquoi. Son vagissement de bonheur peut à peine supporter les paroles qui l'expriment ; et son chant — peut-on l'appeler un chant ? — est semblable aux murmures presque inarticulés des berceaux. Point de pensée, presque pas de mots, des exclamations courtes et tendres, répétées comme des baisers maternels :

« Je n'ai pas de nom ;
« Je n'ai que deux jours ! »
— « Comment t'appellerai-je ? »
— « Je suis heureux ;
« La joie est mon nom ! »
— « Que la douce joie soit avec toi ! »

Gentille joie !
Douce joie âgée de deux jours !
Je t'appelle douce joie.
Tu souris,
Pendant ce temps je chante.
Que la douce joie soit avec toi !

Y a-t-il jamais eu évocation plus parfaite de ce moment si précieux et si tôt passé, où nous entendons les premiers gazouillements de notre enfant et où nous voyons se dessiner son premier sourire ? Et par quel miracle ce poète sans enfants a-t-il si bien su saisir l'instant fugitif et le fixer à jamais pour nous ?

Un peu plus tard, ce ne sera plus cette joie presque muette, faite du seul sentiment de l'existence. L'enfant non seulement existera, mais il vivra ; le jeu remplira ses journées ; son œil, au lieu de refléter la lumière calme et immobile du ciel, commencera à scintiller dans des palpitations de joie ; sa bouche, au lieu de s'arrêter à l'esquisse d'un sourire plein de félicité angélique, s'ouvrira en éclats de rire heureux. Les champs, les bois, les animaux, tout rira avec lui, et nous aurons la chanson du rire :

Quand les bois verts rient d'une voix joyeuse
Et que le ruisseau ridé passe en riant,
Quand l'air rit de nos gaies saillies,
Et que les collines verdoyantes rient à l'unisson,
Quand les prés rient dans leur verdure vivante
Et que la sauterelle rit dans la scène joyeuse,
Quand Marie et Suzanne et Emilie
De leurs douces bouches rondes chantent Ha ! Ha ! Hi !
Quand les oiseaux peints rient dans l'ombre,
Où notre table est couverte de cerises et de noix,

1. « I have no name ;
I am but two days old. »
What shall I call thee ?
« I happy am,
Joy is my name, «
Sweet joy befall thee !
Pretty joy !
Sweet joy, but two days old.
Sweet joy I call thee ;
Thou dost smile,
I sing the while ;
Sweet joy befall thee !
- (*Infant Joy.*)

Venez demeurer, réjouissez-vous, et joignez-vous à moi
Pour chanter le doux refrain de Ha ! Ha ! Hi !

C'est ainsi que se passent les journées des enfants, et leurs nuits sont pleines de repos, comme leurs jours sont pleins de joie. Une de ces journées nous a été décrite dans le délicieux petit tableau intitulé *La Pelouse bruyante* (*The Echoing Green*), où l'on voit les vieillards même s'associer à la gaieté des enfants et redevenir jeunes avec eux :

Le soleil se lève
Et réjouit le ciel,
Les cloches joyeuses sonnent
Pour saluer le printemps :
L'alouette et la grive,
Les oiseaux du buisson,
Chantent plus haut encore,
Au son joyeux des cloches,
Pendant qu'on voit nos jeux,
Sur la pelouse bruyante !

Le vieux John aux cheveux blancs
Oublie ses soucis dans le rire
Assis sous le chêne,
Au milieu des vieilles gens.
Ils rient à nos jeux,
Et bientôt ils disent tous :
Telles, telles étaient les joies,
Lorsque tous, garçons et filles,
Nous venions dans notre jeunesse,
Sur la pelouse bruyante.

1. When the green woods laugh with the voice of joy,
And the dimpling stream runs laughing by ;
When the air does laugh with our merry wit,
And the green hill laughs with the noise of it ;

When the meadows laugh with lively green,
And the grasshopper laughs in the merry scene ;
When Mary and Susan, and Emily
With their sweet round mouths sing, « Ha, ha, he ! »

When the painted birds laugh in the shade,
Where our table with cherries and nuts is spread :
Come live and be merry, and join with me,
To sing the sweet chorus of « Ha, ha, he ! »

(*Laughing Song.*)

Jusqu'à ce que les petits, fatigués,
Ne puissent plus s'amuser,
Le soleil descend
Et nos jeux finissent.
Autour des genoux de leur mère
Bien des frères et des sœurs,
Comme des oiseaux dans leur nid,
Sont tout prêts à dormir,
Et on ne voit plus de jeux,
Sur la pelouse qui s'assombrit ¹.

Comme on le voit, il n'y a dans cette joie d'enfant aucun élément qui puisse la troubler, même d'une ombre de mélancolie. Nos joies à nous sont toujours mêlées. Il vient s'y ajouter ou le souvenir de quelque douleur passée, ou la crainte des malheurs futurs. Suivant l'expression si connue de Shelley,

1. The sun does arise,
 And make happy the skies;
 The merry bells ring,
 To welcome the Spring;
 The skylark and thrush,
 The birds of the bush,
 Sing louder around
 To the bell's cheerful sound:
 While our sports shall be seen
 On the echoing green.

 Old John, with white hair,
 Does laugh away care,
 Sitting under the oak,
 Among the old folk.
 They laugh at our play,
 And soon they all say,
 « Such, such were the joys
 When we all — girls and boys —
 In our youth-time were seen
 On the echoing green. »

 Till the little ones, weary,
 No more can be merry :
 The sun does descend,
 And our sports have an end.
 Round the laps of their mothers
 Many sisters and brothers,
 Like birds in their nest,
 Are ready for rest,
 And sport no more seen
 On the darkening green.

(*The Echoing Green.*)

Nous regardons devant nous ou derrière ;
Nous languissons pour ce qui n'est point ;
Notre rire le plus sincère
Est chargé de quelque douleur.

(A une alouette.)

Même si aucun souvenir ni aucune crainte ne viennent s'y mêler, nous sentons toujours le caractère passager de toutes nos joies. Nous savons que le moment de bonheur que nous étreignons maintenant sera bientôt loin de nous et qu'il ne reviendra jamais plus. Peut-être cette sensation même peut remplir notre âme d'une volupté morbide plus intense, celle de la dernière étreinte avant la séparation, mais elle empêche toujours notre joie d'être complète et pure. L'enfant seul jouit du moment présent comme s'il devait être éternel ; il ne se souvient point d'avoir souffert ; il ne sait pas que la douleur viendra. Les lois du temps semblent ne pas exister pour lui ; il est vraiment comme les élus, dans l'éternité. Pour nous, l'instant de son bonheur semble déjà fini. Que lui importe à lui, puisque cet instant remplit sa vie entière et qu'il ignore tout le reste ? Lui seul ressemble à l'oiseau du poète ; il chante comme s'il était une créature « née pour ne pas verser une larme ». C'est une des sources du grand charme de Blake, que d'avoir exprimé cet état d'âme, d'être redevenu, lui aussi, pour un moment, ignorant de la vie et de ses chagrins, pour pouvoir chanter la joie pure de l'âge d'or.

Le second trait de caractère que nous avons remarqué, l'innocence, est peut-être moins visible, et sans doute à dessein. Ce ne devait pas cependant être le trait le moins cher à Blake, puisqu'il a donné son nom au recueil : *Les Chants d'Innocence*. Il allait d'ailleurs, quelques années après, opposer cet état à l'autre état de l'âme humaine, celui des *Chants d'Expérience*, où allaient apparaître la douleur et le mal. Mais l'innocence des enfants est tellement parfaite qu'elle ne peut pas s'exprimer par leur propre voix. Tout homme qui dit « Je suis innocent » reconnaît qu'il peut y avoir quelque part des coupables et que des fautes peuvent se commettre. Aussi bien que le mot « coupable », le mot « innocent » devrait être inconnu dans le monde des anges et dans celui des enfants. Il n'y a guère dans tout le recueil qu'un seul poème où il soit parlé nettement de l'innocence des enfants, et c'est Blake lui-même qui parle en son propre nom :

C'était le jeudi saint ; les enfants aux visages innocents et propres,
Marchaient deux par deux, vêtus de rouge, de bleu, de vert,
Les bedeaux aux têtes grises marchaient devant, avec des bâtons blancs
[comme neige,
Jusqu'à ce qu'ils aient rempli de leurs flots semblables à la Tamise, le dôme
[de Saint-Paul.
O, quelle multitude ils semblaient être, fleurs de la ville de Londres,
Assis en troupes, avec une splendeur qui n'est qu'à eux.
Il y avait là un bourdonnement de multitudes, mais des multitudes d'agneaux,
Des milliers de petits garçons et de petites filles, élevant leurs mains inno-
[centes ¹.

Ce sont là les enfants élevés par la charité publique, et les seuls sur l'innocence desquels Blake semble insister, comme pour protester contre le mépris dont ils pourraient être l'objet.

Quant aux autres, l'impression d'innocence se dégage de leur joie, mais elle ne s'exprime pas. Comment le pourrait-elle ? Un des caractères de l'enfance, c'est de n'être soumise à aucune loi que son instinct. En elle seule, Blake voit réalisé son idéal moral de l'abbaye de Thélème : « Fais ce que voudras. » Il ne conçoit même pas de restriction matérielle pour l'enfant. En fait, il y a un moment où l'enfant est encore si faible qu'il ne désire rien qui soit au-dessus de ses petites forces. Il semble vouloir si peu que rien de ce qu'il veut ne lui est impossible. Ce temps, qui ne dure en réalité que quelques mois, Blake l'a allongé, et aucun de ses enfants ne dit « Je ne peux pas ». Ainsi les lois des impossibilités physiques n'existent pas pour lui. Encore moins existe-t-il des lois de restrictions morales. Ces lois contre lesquelles Blake devait s'irriter toute sa vie, qu'il allait montrer si oppressives dans les *Chants d'Expérience*, n'ont point encore été créées. Or, la loi n'existant pas, le péché ne peut exister. Plus tard, comme on l'a déjà vu, il devait maudire et briser le Décalogue, détruire toutes les lois, qui sont l'œuvre d'Urizen-Jehovah le tyran. Mais ce moment n'était point

1. 'T was on a Holy Thursday, their innocent faces clean,
Came children walking two and two in red, and blue, and green :
Grey-headed beadles walked before, with wands as white as snow,
Till into the high dome of Paul's they like Thames waters flow.
Oh what a multitude they seemed, these flowers of London town !
Seated in companies they sit, with radiance all their own.
The hum of multitudes was there, but multitudes of lambs,
Thousands of little boys and girls raising their innocent hands.

(*Holy Thursday.*)

encore venu. Cependant, c'était l'absence de toute loi qui rendait ses enfants si joyeux, qui faisait aussi de l'état d'innocence le seul état possible dans leur univers.

Les enfants font ce qu'ils veulent ; et les ordres qu'on leur donne n'en sont pas. Il suffit qu'ils disent non, pour qu'immédiatement l'ordre soit retiré :

« Allons, rentrez, mes enfants, le soleil est couché
Et le brouillard de la nuit se lève ;
Venez, venez, cessez de jouer, allons-nous en,
Jusqu'à ce que le matin apparaisse dans les cieux »
— « Non, non, laissez-nous jouer, car il fait encore jour,
Et nous ne pouvons pas dormir.
De plus, les petits oiseaux volent dans le ciel,
Et les collines sont couvertes de moutons ! »
— « Eh bien, allez jouer jusqu'à ce que la lumière disparaisse,
Et puis rentrez vous coucher. »
Les petits se mirent à bondir, à crier et à rire,
Et les collines répétèrent leurs cris ¹.

Ces deux caractères, joie parfaite et innocence absolue, cette vie faite uniquement de la sensation heureuse de vivre et de l'obéissance aux grands instincts primitifs de tout ce qui existe, est aussi la vie de la nature. C'est au moins ainsi que nous pouvons la concevoir. De là vient la communion intime de l'enfant avec elle, la façon dont il l'aime, lui parle, et l'associe à ses pensées et à ses yeux. Il n'y a, dans les *Chants d'Innocence*, que cette partie de la nature qui est aisément accessible à l'enfant, et à laquelle il s'intéresse : l'herbe verte, quelques fleurs, et quelques animaux familiers et doux. Ce sont ces derniers surtout qui, pour l'enfant, représentent la nature.

Blake n'en a point fait une psychologie spéciale, il s'est bien

1. « Then come home, my children, the sun is gone down,
And the dews of night arise ;
Come, come, leave off play, and let us away,
Till the morning appears in the skies. »
« No, no, let us play, for it is yet day,
And we cannot go to sleep ;
Besides, in the sky the little birds fly,
And the hills are all covered with sheep. »
« Well, well, go and play till the light fades away,
And then go home to bed. »
The little ones leaped, and shouted, and laughed,
And all the hills echoèd.

(Nurse's Song.)

gardé d'en observer les mœurs et le caractère. Il les a vus comme un enfant les voit, c'est-à-dire comme des camarades de jeu, comme des êtres joyeux et innocents. Pour cette raison même, il a dû faire un choix très restreint. Tout aveugle qu'il fût devant le monde réel, il ne pouvait cependant ignorer l'existence des bêtes de proie ni songer — excepté dans des visions hors du monde — à placer ses enfants au milieu des loups et des vautours. Il y a bien, dans un poème, quelques animaux féroces et dévorants, mais ils s'en vont vite dans un monde où ils deviennent doux et tendres, le monde où les anges transportent les enfants morts :

Là, les yeux rouges du lion
Verseront des larmes d'or,
Et il aura pitié des tendres cris.
Marchant autour du troupeau,
Il dira : « La colère, par son humilité,
Et la maladie, par sa santé,
Sont chassées
De notre jour immortel.
Et maintenant, près de toi, agneau bêlant,
Je puis me coucher et dormir,
Ou penser à Celui qui porta ton nom,
Ou brouter après toi et pleurer,
Car, lavée dans la rivière de la vie,
Ma crinière brillante à tout jamais
Laira comme de l'or,
Tandis que je veillerai sur le troupeau ¹.

Mais en dehors de cette région céleste, et à côté de l'enfant qui

1. And there the lion's ruddy eyes
 Shall flow with tears of gold :
 And pitying the tender cries,
 And walking round the fold :
 Saying : « Wrath by His meekness,
 And, by His health, sickness,
 Are driven away
 From our immortal day.
« And now beside thee, bleating lamb,
I can lie down and sleep,
Or think on Him who bore thy name,
Graze after thee, and weep.
 For, washed in life's river,
 My bright mane for ever
 Shall shine like the gold,
 As I guard o'er the fold. »

(Night.)

joue, ce ne sont que des créatures tendres, faibles et douces comme lui, qu'il a placées. C'est surtout l'agneau, symbole parfait de ces qualités, dont l'enfant fait son camarade, et avec lequel nous avons déjà entendu ses conversations (*The Lamb*). Quel sens de camaraderie complète, où il n'y a ni supérieur ni inférieur, où l'on ne sait presque pas quel est l'animal et quel est l'enfant, se dégage de tous ces petits poèmes ! Qu'on lise encore les strophes suivantes d'un chant de printemps, toutes pleines de grâce fragile et menue :

Petit garçon,
Plein de joie;
Petite fille,
Douce et petite,
Le coq chante,
Vous aussi,
Voix joyeuse,
Bruit d'enfant,

Joyeusement, joyeusement, pour saluer la nouvelle année !

Petit agneau,
Me voici !
Viens lécher
Mon cou blanc ;
Laisse-moi tirer
Ta douce laine ;
Laisse-moi embrasser
Ton tendre visage ;

Joyeusement, joyeusement, nous saluons la nouvelle année ! !

1.

Little boy,
Full of joy ;
Little girl,
Sweet and small,
Cock does crow,
So do you ;
Merry voice,
Infant noise ;

Merrily, merrily to welcome in the year.

Little lamb,
Here I am !
Come and lick
My white neck ;
Let me pull
Your soft wool ;
Let me kiss
Your soft face ;

Merrily, merrily we welcome in the year.

(*Spring.*)

Nous avons déjà vu plus haut (ch. xvi) les jeux de cache-cache de l'enfant avec la fleur et l'oiseau (*The Blossom*) ou la description de la fourmi égarée, pensant à ses petits qui l'attendent, éclairée et dirigée vers sa demeure par le ver luisant et le scarabée (*A Dream*). Tout ce monde vit, comme son Tharmas à venir, de la vie simple des champs, pleine de douceur et d'amour. C'est comme un Eden d'avant la faute, alors que les animaux étaient les camarades de l'homme et jouaient à ses pieds, ou encore comme la vision du monde régénéré d'Isaïe « où le lion se couchera à côté de l'agneau et où ils se laisseront conduire par les mains d'un petit enfant ».

Comme l'Eden ou l'univers régénéré, le monde innocent de Blake est traversé d'êtres surnaturels. Les anges viennent se pencher sur les berceaux et tisser des rêves d'or ; Dieu lui-même s'assied à côté de tous ceux qui pourraient souffrir, et il les console ; il envoie des visions à ceux que la réalité meurtrirait ; il donne à tous la promesse d'une vie radieuse auprès de lui. Pour l'enfant, toutes ces choses ne sont point des rêves, mais des réalités vivantes. Le monde éternel dont il sort à peine ne l'a pas encore quitté ; ses habitants voltigent toujours autour de lui, et il ne s'y méprend point, lorsqu'il entend le battement de leurs ailes. Ici encore, le mysticisme de Blake donne à sa poésie son caractère spécial. Le monde des visions se mêle sans effort à celui qui nous entoure ; les deux sont aussi vrais ; l'enfant passe tout naturellement de l'un à l'autre, et ni lui ni le poète n'en sont étonnés. On sent déjà l'esprit qui est familier avec les choses d'au-delà et qui se meut aisément au milieu d'elles.

Ici, c'est Dieu lui-même, qui paraît à l'enfant égaré « semblable à son père, tout en blanc », et qui le mène par la main à sa mère en pleurs (*The little boy lost*). Là, c'est lui encore qui va calmer tous les chagrins, aussi bien ceux des oiseaux que ceux des petits enfants. Et c'est uniquement dans de tels passages qu'on trouve une suggestion de douleurs possibles. Le paradis sans ombre de douleur ne semblerait pas complet : le poète veut encore pouvoir y ajouter le bonheur de la consolation divine. Cette dernière marque de l'amour divin aurait manqué s'il n'y avait point eu de chagrins à consoler. L'âge de l'innocence ne devrait point être celui des pleurs ; en fait, il ne l'est que pour que ces pleurs puissent être immédiatement essuyés. Alors la douleur elle-même devient quelque chose de doux :

Peut-il, lui qui sourit à toutes choses,
Entendre le roitelet et ses petits chagrins,
Entendre la douleur et les soucis du petit oiseau,
Entendre les malheurs que supportent les enfants,

Et ne pas s'asseoir à côté du nid
Versant la pitié dans chaque cœur,
Et ne pas s'asseoir à côté du berceau,
Versant des larmes sur ces larmes d'enfant ?

Et ne pas rester là nuit et jour,
A essuyer toutes nos larmes ?
Oh non ! cela ne se pourrait jamais !
Jamais, jamais cela ne se pourrait ¹ !

Ce Dieu familier, doux et paternel, ne délaisse personne. C'est lui qui envoie au petit ramoneur la vision radieuse qui lui permettra de faire son travail en paix. Le récit en est admirable de simplicité et de foi infantine, comme une parabole évangélique :

Quand ma mère mourut, j'étais bien jeune,
Et mon père me vendit, alors que ma langue
Pouvait à peine crier : Weep ! weep ! weep !
Aussi, je ramone vos cheminées et je couche dans la suie.

Il y a le petit Tom Dacre qui pleura lorsque sa tête,
Bouclée comme une toison d'agneau, fut rasée ; mais je lui dis :
« Chut ! Tom, cela ne fait rien ; car si votre tête est nue,
Vous savez que la suie ne pourra pas gêner vos cheveux blancs. »

Alors il se calma, et cette nuit même,
Pendant que Tom dormait, il vit de si belles choses :
Que des milliers de ramoneurs, Dick, Joe, Ned et Jack
Étaient tous enfermés dans des cercueils en noir.

1. And can He who smiles on all
 Hear the wren with sorrows small,
 Hear the small bird's grief and care
 Hear the woes that infants bear —

 And not sit beside the nest,
 Pouring pity in their breast,
 And not sit the cradle near,
 Weeping tear on infant's tear ?

 And not sit both night and day,
 Wiping all our tears away ?
 Oh no ! never could it be !
 Never, never could it be !

(On another's sorrow.)

Et voilà qu'un ange vint, avec une clef luisante,
Et il ouvrit les cercueils et il les délivra tous ;
Alors, dans une plaine verte, sautant, riant, les voilà qui courent,
Se lavent à la rivière et brillent au soleil.

Alors nus et blancs, ayant laissé leurs sacs,
Ils montent sur les nuages et s'ébattent au vent.
Alors l'ange dit à Tom que, s'il voulait être bien sage,
Il aurait Dieu comme père et ne serait jamais sans joie.

Alors Tom s'éveilla, et nous nous levâmes dans l'obscurité,
Et, avec nos sacs et nos balais, nous nous mîmes à l'ouvrage.
Quoique le matin fût froid, Tom avait chaud et était heureux.
Ainsi, tous ceux qui font leur devoir n'ont à craindre aucun mal¹.

Ici, déjà commencent à se montrer les théories de Blake.
L'ange libérateur promis au petit Tom Dacre est évidemment l'ange
de la mort. Mais il est douteux que ces cercueils où ils sont tous
enfermés soient des cercueils réels. Nous pensons plutôt que le poète
symbolise par eux les corps de ces petits enfants, noirs de suie, dans
lesquels sont enfermées leurs âmes innocentes et blanches. Déjà pour

1. When my mother died I was very young,
And my father sold me while yet my tongue
Could scarcely cry, « Weep ! weep ! weep ! weep ! »
So your chimneys I sweep, and in soot I sleep.

There's little Tom Dacre, who cried when his head,
That curled like a lamb's back, was shaved ; so I said,
« Hush, Tom ! never mind it, for, when your head's bare,
You know that the soot cannot spoil your white hair. »

And so he was quiet, and that very night,
As Tom was a-sleeping, he had such a sight ! —
That thousands of sweepers, Dick, Joe, Ned, and Jack,
Were all of them locked up in coffins of black.

And by came an angel, who had a bright key,
And he opened the coffins and set them all free ;
Then down a green plain, leaping, laughing, they run,
And wash in a river, and shine in the sun.

Then naked and white, all their bags left behind,
They rise upon clouds, and sport in the wind ;
And the angel told Tom, if he'd be a good boy,
He'd have God for his father, and never want joy.

And so Tom awoke, and we rose in the dark,
And got with our bags and our brushes to work.
Though the morning was cold, Tom was happy and warm :
So if all do their duty, they need not fear harm.

(*The Chimney Sweeper.*)

Blake — comme il devait bientôt l'exposer dans le Livre de Thel — la vie de notre monde, c'est la mort, et nos corps sont la marque de l'emprisonnement de nos âmes. La même pensée se retrouve dans les enseignements qu'un autre enfant — un petit nègre — tient de la bouche de sa mère, et qu'il nous répète. Cette pensée aussi apporte avec elle la vision de la mort libératrice. Ici peut-être seulement, Blake s'élève au-dessus des conceptions de l'enfance, nous donne ses paroles de foi les plus ardentes, et son explication à la fois ingénue et profonde de la raison de la vie :

Et nous sommes mis sur la terre pour un petit moment,
Afin que nous puissions apprendre à supporter les rayons de l'amour,
Et nos corps noirs et notre visage brûlé par le soleil
Ne sont qu'un nuage et qu'un bosquet plein d'ombre.

Car, lorsque nos âmes auront appris à supporter la chaleur,
Le nuage disparaîtra, et nous entendrons la voix de Dieu,
Disant : « Sortez du bosquet, vous que j'aime et dont je prends soin,
Et, comme des agneaux réjouissez-vous autour de ma tente dorée ¹. »

Ainsi la vie terrestre ne serait qu'un apprentissage pour nous préparer à goûter pleinement l'amour divin pendant l'éternité. Nos corps ne nous permettent de voir qu'une bien petite partie des merveilles de l'infini, de ne sentir qu'un bien faible rayon de la splendeur de Dieu, assez de son amour pour nous réchauffer, pas assez pour nous consumer. Mais lorsque cette vie restreinte nous aura accoutumés à cette petite vision, alors Il se dévoilera complètement à nous, sans que nous ayons à craindre d'être détruits par l'intensité de ses flammes. De même, nous nous habituons dans des bosquets à supporter l'ardeur tempérée du soleil, afin de pouvoir ensuite recevoir pleinement ses rayons. Il n'était pas sans intérêt de signaler ici cette conception de Blake, car il ne semble pas l'avoir exposée ailleurs. Bientôt pour lui, la vie allait devenir la malédiction suprême, sans autre

1. « And we are put on earth a little space,
That we may learn to bear the beams of love ;
And these black bodies and this sunburnt face
Are but a cloud, and like a shady grove.
« For, when our souls have learned the heat to bear,
The cloud will vanish, we shall hear his voice,
Saying, « Come out from the grove, my love and care,
And round my golden tent like lambs rejoice. »

(*The little black boy.*)

raison d'être que la folie absurde d'Urizen, se séparant du monde des Éternels. Mais dans ce cas, la joie de l'enfant ou de l'animal eût été inexplicable ; on n'aurait compris que les lamentations d'un esprit condamné à la vie végétative de l'argile. Nous les entendrons bientôt dans le livre de *Thel* ou dans les *Chants d'Expérience*. Pendant la période radieuse des Chants d'Innocence, la Vie même est une bonne chose puisqu'elle est une préparation de la joie éternelle à venir ; ce qu'elle peut apporter de douleur ne vient que pour exciter la pitié et la consolation divine et s'appelle encore du bonheur. Quant à la mort, elle n'en est que le complément naturel, la fin du temps de l'épreuve et l'entrée définitive dans le monde de la félicité sans fin.

Les hommes même sont semblables à Dieu, pleins de pitié et d'amour.

Car Miséricorde, Pitié, Paix et Amour,
Tel est Dieu, notre père bien-aimé,
Et Miséricorde, Pitié, Paix et Amour,
Tel est l'homme, son enfant, et l'objet de ses soins,
Car la Miséricorde a un cœur humain,
La Pitié une face humaine,
Et l'Amour, la divine forme humaine,
Et la Paix, le vêtement humain ¹.

Quand les hommes se sont éloignés, que la nuit s'avance, et qu'il ne reste plus que la nature et Dieu, lorsque la lune, « comme une fleur, dans les bosquets élevés du ciel, avec une joie silencieuse, s'assied et sourit à la nuit », la même paix et la même pitié sont répandues par les anges sur toutes choses :

Adieu, champs verts et heureux bosquet,
Où les troupeaux se sont réjouis !
Là où les agneaux ont brouté, se meuvent, silencieux,
Les pieds des anges étincelants.

1. For Mercy, Pity, Peace, and Love,
 Is God our Father dear ;
And Mercy, Pity, Peace, and Love,
 Is man, his child and care.
- For Mercy has a human heart ;
 Pity, a human face ;
And Love, the human form divine :
 And Peace, the human dress.

(*The Divine Image.*)

Invisibles, ils répandent leurs bénédictions
Et leur joie incessante
Sur chaque bourgeon, sur chaque fleur
Et sur chaque sein endormi ¹.

C'est enfin dans le sommeil de l'enfance et dans ses rêves de berceau, que se trouvent réunis ce que la terre, l'humanité et le ciel ont de plus doux, les sourires et les larmes de joie d'une mère, les visions des anges, la présence invisible de l'Enfant-Dieu. Blake a su réunir tout cela en un faisceau de lumière douce, l'évoquer en une mélodie pleine de tendresse et de pureté, en une vision à la fois angélique et terrestre — celle de la mère berçant son enfant endormi — où se reflète tout ce qu'il y a de plus enchanteur dans ses rêves de Paradis :

Doux rêves, formez une ombre
Au-dessus de la tête de mon enfant charmant,
Doux rêves de délicieux ruisseaux,
Sous des rayons de lune heureux et silencieux.

Doux sommeil, de ton moelleux duvet,
Tisse pour ton front une couronne d'enfant.
Doux sommeil, ange tendre,
Viens voltiger sur mon enfant heureux.

Doux sourires, pendant la nuit,
Voltigez au-dessus de ma joie ;
Doux sourires, sourires de mère,
Charmez toute la longue nuit.

Douces plaintes, soupirs de colombe !
Qu'ils ne chassent point le sommeil de tes yeux !
Douces plaintes ! sourires plus doux,
Charmez toutes ces plaintes de colombes !

Dors, dors, heureux enfant.
Toute la création a dormi et souri,
Dors, dors, heureux sommeil,
Tandis que, penchée sur toi, ta mère pleure.

1. Farewell, green fields and happy grove,
Where flocks have ta'en delight.
Where lambs have nibbled, silent move
The feet of angels bright ;
Unseen, they pour blessing,
And joy without ceasing,
On each bud and blossom,
And each sleeping bosom.

(Night.)

Doux enfant, sur ton visage,
Je peux reconnaître l'image sainte.
Doux enfant, autrefois semblable à toi,
Ton créateur dormait et pleurait pour moi,
Pleurait pour moi, pour toi, pour tous,
Alors qu'il était un petit enfant.
Puisses-tu toujours voir son image,
Visage céleste, qui te sourit,
Qui nous sourit, à toi, à moi, à tous,
Qui est devenu un tout petit enfant.
Les sourires d'enfant sont ses propres sourires :
Ils charment le Ciel et la Terre et leur donnent la paix ¹.

1. Sweet dreams, form a shade
O'er my lovely infant's head !
Sweet dreams of pleasant streams
By happy, silent, moony beams !

Sweet sleep, with soft down
Weave thy brows an infant crown !
Sweet sleep, angel mild,
Hover o'er my happy child !

Sweet smiles, in the night
Hover over my delight !
Sweet smiles, mother's smile,
All the livelong night beguile.

Sweet moans, dovelike sighs,
Chase not slumber from thine eyes !
Sweet moan, sweeter smile,
All the dovelike moans beguile

Sleep, sleep, happy child !
All creation slept and smiled.
Sleep, sleep, happy sleep,
While o'er thee doth mother weep.

Sweet babe, in thy face
Holy image I can trace ;
Sweet babe, once like thee
Thy Maker lay, and wept for me :

Wept for me, for thee, for all,
When He was an infant small.
Then His image ever see,
Heavenly face that smiles on thee !

Smiles on thee, on me, on all,
Who became an infant small ;
Infant smiles are His own smiles :
Heaven and earth to peace beguiles.

(Cradle Song.)

C'est sur ce morceau que nous pouvons quitter les *Chants d'Innocence*. Il les rappelle et les résume tous dans son impression de douceur, de paix et de simplicité enfantine et radieuse. Nous ne retrouverons plus cette note dans la littérature anglaise, et bien rarement dans les autres œuvres de Blake. A ce moment précis de son existence, la vie n'avait point encore jeté d'ombres sur l'éclat de ses visions de jeunesse ; la réalité ne lui avait pas encore apporté les désenchantements et les souffrances qu'elle réserve à chacun de nous ; son âme pouvait encore être dans le ravissement d'un Eden éternel, où la pensée de la douleur ne serait point entrée et où ne se projetterait pas encore l'ombre de l'arbre défendu. Il pouvait encore chanter avec la confiance heureuse de l'enfant ou de l'oiseau, qui se sentent enveloppés dans l'amour divin et protégés en même temps que tout l'univers. Sa foi et son amour mystique faisaient se lever sur toutes ses visions une lumière pure où elles resplendissaient, immaculées. Mais à ce moment aussi de son développement intellectuel, sa pensée ne l'avait pas encore entraîné dans un monde étranger à notre âme ; ses rêves avaient toute la splendeur du ciel sans rien perdre de leur caractère profondément humain ; ses enfants et ses anges étaient le trait d'union entre son ciel et nous, et nous pouvions les comprendre. Le rêve surnaturel est encore mêlé à la poésie humaine ; il la dore de ses rayons sans nous aveugler de son éblouissement. Ce moment précis se trouve ainsi le seul où Blake ait pu produire ce recueil remarquable, si plein de douceur sereine, qu'aucune dissonance ne vient troubler.

LES CHANTS D'EXPÉRIENCE

Cinq ans se sont écoulés entre les *Chants d'Expérience* (gravés en 1794) et ceux d'*Innocence* (gravés en 1789). Chronologiquement, ces deux recueils sont séparés par quelques autres comme *Thel*, *Tiriël*, le *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, les *Filles d'Albion*, les *Portes du Paradis* et l'*Amérique*. Mais leur parallélisme est tel qu'on ne peut guère les examiner autrement que l'un avec l'autre. D'ailleurs, Blake lui-même les avait réunis, sous le titre commun de *Chants d'Innocence et Chants d'Expérience*, montrant les deux états de l'âme humaine. Il les avait gravés et illustrés exactement de la même façon et en avait formé un volume unique.

Cependant, bien des choses se sont passées pendant ces cinq ans, dans l'esprit du poète. On en voit graduellement la trace dans les divers opuscules qu'il a composés entre les deux recueils et qui constituent ses premiers livres prophétiques. Mais on la voit peut-être plus nette encore dans le contraste entre le second et le premier recueil. Au point de vue de la pensée seule, l'état de son âme a changé. Il a vieilli et sa conception de l'enfance s'est attristée. L'expérience de la vie, du monde et des hommes est venue à l'enfant innocent. Il a touché à l'arbre de la science du bien et du mal ; il a appris l'existence de la douleur, de la loi et du péché. Il a quitté l'Eden de ses premières années joyeuses pour entrer dans un monde méchant, égoïste et dur, et les portes du paradis se sont à jamais fermées derrière lui. Blake le suit, plein de pitié, et son chant s'est assombri. Au point de vue de l'expression, un grand changement s'est produit aussi : le poète devient prophète et commence à parler en paraboles ; le langage symbolique apparaît. Sans arriver encore à l'obscurité des livres prophétiques, ce langage donne à la poésie quelque chose d'un peu mystérieux et étrange, qui la rend déjà un peu énigmatique, sans toutefois en diminuer le charme. Il y a même là une énergie qui manque dans les *Chants d'Innocence*, et la splendeur de certaines images, la beauté de sphinx des symboles, ajoutent leur enchantement à celui de la pensée, plus complexe et plus mûre, ou de la musique, toujours aussi harmonieuse.

L'Introduction marque déjà d'une façon très nette la différence de pensée et d'expression, elle donne bien l'idée dominante et le ton général du recueil. Ce qui faisait le bonheur de l'enfance, c'était pour elle l'ignorance du mal et l'absence de lois restrictives. Aussitôt que l'expérience vient, elle apporte et la loi et la connaissance du mal. Ici s'exprime pour la première fois cette opinion de Blake que toute loi est un mal, parce qu'elle contrarie les désirs et supprime les joies. Nous avons déjà vu que c'était là le principe fondamental de sa morale et qu'il ne se lassait point de le répéter sous toutes ses formes. Sa forme la plus ordinaire, et qui semble avoir été pour lui pendant quelques années une véritable obsession (de 1790 à 1795, c'est-à-dire de sa trente-troisième à sa trente-huitième année), c'était sa révolte contre l'assujettissement du mariage et ses déclamations en faveur de l'amour libre. Il semble que l'anneau nuptial ait été pour lui le symbole de toutes les chaînes qui arrêtent l'essor d'une âme ; que toutes ses aspirations aient été concentrées en un désir d'amour sans

bornes, auquel venaient s'opposer les lois civiles et morales. L'amour libre ferait le bonheur de l'humanité ; l'amour enchaîné la condamne à un malheur éternel. C'est pour cela que son Introduction est le cri de désespoir de la Terre, réclamant la liberté d'aimer, cri dans lequel il faut lire la révolte contre toutes les tyrannies physiques, morales ou sociales. Le barde s'adresse à l'Esprit de la Terre :

Écoutez la voix du barde
Qui voit le présent, le passé et l'avenir,
Dont les oreilles ont entendu
La parole sainte,
Qui marchait au milieu des arbres antiques ;

Il appelle l'âme tombée
Et il pleure dans la rosée du soir,
Lui qui pourrait contrôler
Le pôle étoilé
Et renouveler la lumière, la lumière tombée.

« O Terre, ô Terre ! reviens !
Lève-toi de l'herbe humide !
La nuit se consume
Et le matin
Se lève de sa masse ensommeillée !

« Ne te détourne plus ;
Pourquoi veux-tu te détourner ?
Le plancher étoilé,
Le rivage de la mer
Te sont donnés jusqu'au point du jour ¹. »

1. Hear the voice of the Bard,
 Who present, past, and future sees ;
 Whose ears have heard
 The Holy Word
 That walked among the ancient trees ;
 Calling the lapsèd soul,
 And weeping in the evening dew ;
 That might control
 The starry pole,
 And fallen, fallen light renew !
 « O Earth. O Earth, return !
 Arise from out the dewy grass !
 Night is worn,
 And the morn
 Rises from the slumb'rous mass.
 « Turn away no more ;
 Why wilt thou turn away ?

Ainsi la Terre est dans la nuit ; l'âme de l'humanité est tombée. Elle ne peut plus écouter le poète-prophète qui lui annonce la venue du jour, le retour du soleil resplendissant de l'innocence et des joies éternelles. Jusqu'à ce que ce jour de délivrance se lève, elle aurait encore la lumière des étoiles et le rivage de la mer, pour lui rappeler les splendeurs infinies et les espaces sans bornes. Mais elle se détourne obstinément et refuse d'entendre ses chants d'espoir.

Sa réponse est une lamentation et un appel au secours :

La Terre souleva sa tête
Du milieu des ténèbres effrayantes et lugubres ;
Sa lumière s'était enfuie,
Elle était de pierre, affreuse,
Et sa chevelure couverte d'un gris désespoir.

« Emprisonnée sur le rivage des eaux,
La jalousie des étoiles tient mon repaire
Froid et blanchi.
Pleurant sur moi,
J'entends le Père des hommes antiques.

« Père égoïste des hommes !
Crainte cruelle, jalouse et égoïste !
La joie peut-elle,
Enchaînée dans la nuit,
Supporter les vierges de la jeunesse et du matin ?

« Le printemps cache-t-il sa joie
Quand bourgeonnent boutons et fleurs ?
Le semeur
Sème-t-il la nuit ?
Le laboureur laboure-t-il dans l'obscurité ?

Brise cette lourde chaîne
Qui entoure et glace mes os !
Égoïste, vaine
Et éternelle malédiction,
Cet amour libre, dans les liens de l'esclavage ¹ ! »

The starry floor,
The watery shore,
Are given thee till the break of day. »

(Introduction.)

1.

Earth raised up her head
From the darkness dread and drear,
Her light fled,
Stony, dread,
And her locks covered with grey despair.

La Terre ne pourra donc se lever et regarder le Ciel que lorsque les étoiles ne seront plus jalouses, lorsque les religions qui devraient être bienfaisantes et consolatrices ne l'emprisonneront point dans des règles étroites, lorsqu'elle pourra étaler au grand jour ses amours, ses désirs et ses joies comme une fleur qui s'épanouit, lorsqu'elle pourra assouvir ses énergies en plein soleil, comme le semeur qui jette le grain fécondant ; lorsque la loi qui a dit : « Tu ne convoiteras point, » sera brisée et que rien n'arrêtera plus les aspirations infinies des vierges de la jeunesse et du matin. C'est au barde, qui est le prophète éternel, le père des hommes anciens et le précurseur des temps nouveaux qu'incombe la fonction de rompre la chaîne de servitude et de délivrer l'humanité.

Quelle différence avec la vision douce de l'enfant assis sur son nuage et ne demandant au poète que de chanter ses chants heureux, afin qu'il pût pleurer de joie ! Maintenant, ce ne seront plus que chants de tristesse et d'indignation. Ces chants sont plus nombreux que les précédents. Est-ce parce que le mal et la douleur peuvent prendre tant de formes multiples, tandis que la joie parfaite n'en a qu'une ? Ou est-ce que les hommes sont toujours plus éloquents et plus féconds dans leurs peintures de la souffrance et dans leurs cris de révolte que dans l'expression tranquille de leur bonheur ? Quoi

« Prisoned on watery shore,
Starry jealousy does keep my den
Cold and hoar :
Weeping o'er,
I hear the father of the ancient men,
« Selfish father of men !
Cruel, jealous, selfish fear !
Can delight,
Chained in night,
The virgins of youth and morning bear ?

« Does spring hide its joy,
When buds and blossoms grow ?
Does the sower
Sow by night,
Or the ploughman in darkness plough ?

« Break this heavy chain,
That does freeze my bones around !
Selfish, vain,
Eternal bane,
That free love with bondage bound. »

(*Earth's Answer.*)

qu'il en soit, le second recueil a 28 morceaux, à opposer aux 19 du premier. Pour un bon nombre d'entre eux, l'opposition est marquée par les titres mêmes que leur a donnés Blake, et qui sont semblables ¹. Mais elle est, plus encore que dans les sujets, dans la conception différente de la vie.

Ce sont des enfants aussi qui sont les héros de la plupart des *Chants d'Expérience*, mais on n'y voit que leurs déceptions et leurs malheurs. Blake regarde-t-il autour de lui dans Londres ? le spectacle des enfants que l'on conduit à l'église le Jeudi saint ne le remplit plus que de pitié. Il a cessé de voir le bonheur dans leurs yeux ; il ne pense plus qu'à leur abandon et à leur pauvreté :

Est-ce une chose sainte à voir
Dans un pays riche et productif ?
Des enfants réduits à la misère
Nourris par des mains froides d'usuriers ?

Ce cri tremblant est-il un hymne ?
Peut-il être un hymne de joie ?
Y a-t-il donc tant d'enfants pauvres ?
C'est un pays de pauvreté !

Et jamais leur soleil ne brille,
Et leurs champs sont mornes et nus,
Et leurs chemins sont remplis d'épines :
Chez eux, c'est l'hiver éternel.

Car partout où brille le soleil,
Et partout où tombe la pluie,

1. Comparer les titres et les morceaux suivants, deux à deux :

SONGS OF INNOCENCE

Introduction.
The Lamb.
The Blossom.
The Chimney-Sweeper.

The little Boy lost.
The little Boy found.
A Cradle Song.
The Divine Image.
Holy Thursday.
Nurse's Song.
Infant Joy.

SONGS OF EXPERIENCE

Introduction — Earth's Answer.
The Tiger — The fly.
The Sick Rose.
The Chimney-Sweeper — The little Va-
[gabond.
The little Girl lost (In futurity, etc.)
The little Girl found (All the night, etc.)
A Cradle Song.
The Divine Image.
Holy Thursday.
Nurse's Song.
Infant Sorrow.

Les petits enfants ne devraient jamais avoir faim
Ni la pauvreté épouvanter l'esprit ¹.

Ici l'indignation de l'homme qui parle à des hommes a chassé bien loin tous les symboles chers au rêveur mystique. Dans cette revendication des droits des enfants et des déshérités, le poète a mis toute l'énergie et toute la netteté de son esprit. Il eût pu devenir dans cette voie le précurseur de ceux qui un demi-siècle plus tard ont plaidé avec une éloquence si passionnée la cause des tout petits et des humbles. Mais son esprit ne pouvait s'arrêter à un fait réel, à un mal précis. Il voyait au delà de cette apparence individuelle les maux de l'humanité, et, comme ses amis les révolutionnaires, il essayait d'attaquer ce qu'il croyait être la racine du mal — à savoir les principes mêmes de la société. — Aussi ses efforts sans direction précise et sans but concret se sont perdus.

C'est ainsi que le petit ramoneur, si éloquent dans sa plainte d'enfant abandonné, finit par rendre responsable de son sort les prêtres et les rois :

Petite créature noire au milieu de la neige !
Elle crie : weep ! weep ! en des notes si malheureuses !
« Où sont ton père et ta mère ? dis !
— « Ils sont allés tous les deux à l'église, prier.
« Parce que j'étais heureux sur la lande
Et que je souriais dans la neige de l'hiver,
Ils m'ont habillé de vêtements de mort,
Et ils m'ont enseigné des notes de malheur !

1.

Is this a holy thing to see
In a rich and fruitful land —
Babes reduced to misery,
Fed with cold and usurous hand ?
Is that trembling cry a song ?
Can it be a song of joy ?
And so many children poor ?
It is a land of poverty !
And their sun does never shine,
And their fields are bleak and bare,
And their ways are filled with thorns :
It is eternal winter there.
For where'er the sun does shine,
And where'er the rain does fall,
Babes should never hunger there
Nor poverty the mind appal.

(*Holy Thursday.*)

« Et parce que je suis heureux, que je danse et chante,
Ils croient qu'ils ne m'ont point fait de tort,
Et ils sont allés louer Dieu et son prêtre et son roi
Qui se font un paradis de notre misère ¹. »

De même, le petit vagabond se plaint de ce qu'on ne lui donne point à boire et à manger dans l'église et de ce qu'on y a froid, tandis que le cabaret est chaud :

Chère mère, chère mère, l'église est froide,
Mais le cabaret est sain, agréable et chaud.
D'ailleurs, je sais reconnaître où l'on me traite bien.
Les pauvres curés s'enflent comme une vessie gonflée ;
Mais si, à l'église, on nous donnait de la bière
Et un bon feu pour régaler notre âme,
Nous chanterions et nous prierions tout le long du jour,
Et nous ne désirerions pas une seule fois nous en écarter ².

Conception peu orthodoxe de l'Église, surtout en ces temps-là ! Mais, dans son esprit, les prêtres ne pensent qu'à la domination. Un de ses chants est l'histoire d'un petit enfant, accusé d'hérésie pour avoir déclaré que personne ne pouvait aimer un autre plus que soi-même ou connaître quelque chose de plus grand que sa propre pensée.

1. A Little black thing among the snow,
Crying, « Weep ! weep ! » in notes of woe !
« Where are thy father and mother ? Say ! » —
« They are both gone up to the church to pray.

« Because I was happy upon the heath,
And smiled among the winter's snow,
They clothed me in the clothes of death,
And taught me to sing the notes of woe.

« And because I am happy and dance and sing,
They think they have done me no injury,
And are gone to praise God and his priest and king,
Who make up a heaven of our misery. »

(*The Chimney-Sweeper.*)

2. Dear mother, dear mother, the Church is cold ;
But the Alehouse is healthy, and pleasant, and warm.
Besides, I can tell where I am used well ;
The poor parsons with wind like a blown bladder swell.
But, if at the Church they would give us some ale,
And a pleasant fire our souls to regale,
We'd sing and we'd pray all the livelong day,
Nor ever once wish from the Church to stray.

(*The little Vagabond.*)

Il est pris par les prêtres et brûlé dans un lieu sacré. Et pour qu'on n'aille point placer cette histoire horrible dans des siècles reculés, il s'écrie en terminant : « Ces choses se font-elles sur le rivage d'Albion ? » Or, pour lui, Albion, c'est l'Angleterre de nos jours aussi bien que celle de l'histoire, et sa haine de l'Église établie l'aveugle jusqu'à lui faire confondre le passé et le présent (*Le petit garçon perdu*).

Après la tyrannie de la famille et de l'Église, c'est celle de l'école, qui vient détruire la liberté et tuer le bonheur de l'enfant :

Aller à l'école par un matin d'été !
Cela chasse toute joie !
Harassés sous un regard cruel,
Les petits passent la journée
Dans les soupirs et l'épouvante !

Sans doute, nous devons penser aux écoles d'alors et aux maîtres brutaux et tyranniques. Mais n'est-il pas curieux de voir nos arguments ordinaires sur la nécessité de l'école comme préparation à la vie retournés contre nous et employés comme une arme par l'enfant qui veut demeurer libre et joyeux ?

Oh ! père et mère, si les bourgeons sont glacés,
Et si les fleurs sont emportées par le vent,
Et si les tendres plantes sont dépouillées
De leur joie aux jours du printemps
Par les soucis et le chagrin et l'épouvante,
Comment l'été se lèvera-t-il dans la joie ?
Ou comment les fruits de l'été apparaîtront-ils !
Ou comment récolterons-nous ce que les chagrins ont détruit,
Ou bénirons-nous la maturité de l'année,
Quand viendront les rafales d'hiver ¹ ?

1. But to go to school in a summer morn
Oh, it drives all joy away !
Under a cruel eye outworn,
The little ones spend the day
In sighing and dismay.
.
.
.
Ah, father and mother, if buds are nipped,
And blossoms blown away ;
And if the tender plants are stripped
Of their joy in the springing day,
By sorrow and care's dismay —
How shall the summer arise in joy,

Quoi d'étonnant si, après une enfance ainsi tyrannisée et dépourvue de joie, l'homme mûr est méchant et malheureux. Si le poète regarde autour de lui dans Londres, il ne voit que misère et mal, et des traces de douleur sur tous les visages.

Dans chaque cri de chaque homme,
Dans chaque cri de terreur des enfants,
Dans chaque voix, dans chaque malédiction,
J'entends les chaînes que notre esprit a forgées,

Comment le cri du ramoneur
Épouvante toutes les églises sombres,
Comment le soupir du malheureux soldat,
Fait ruisseler de sang les murs des palais,

Mais surtout, dans les rues de minuit, j'entends
Comment la malédiction de la jeune prostituée
Dessèche la larme de l'enfant nouveau-né,
Et infecte de pestilence le corbillard du mariage ¹.

Ce sont là des accusations nettes et on ne peut qu'en admirer l'éloquence énergique, même dans leur exagération révolutionnaire. Blake avait, pour une fois, regardé la vie de près, et écrit avec la réalité vivante sous les yeux.

Mais voilà que bien vite arrivent les réflexions générales sur l'âme humaine, les passions et leurs conflits avec les lois, et aussitôt les symboles deviennent l'expression préférée. L'orateur révolu-

Or the summer fruits appear ?
Or how shall we gather what griefs destroy,
Or bless the mellowing year,
When the blasts of winter appear ?

(*The School-Boy.*)

1. In every cry of every man,
In every infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forged manacles I hear :
How the chimney-sweeper's cry
Every blackening church appals,
And the hapless soldier's sigh
Runs in blood down palace-walls.
But most, through midnight streets I hear
How the youthful harlot's curse
Blasts the new-born infant's tear,
And blights with plagues the marriage-hearse.

(*London.*)

tionnaire ne parle plus qu'avec les images du poète et nous entraîne bientôt dans le monde mystique du rêveur.

Dans la plupart de ses conceptions, cependant, les symboles demeurent assez clairs pour pouvoir être suivis sans effort, et l'interprétation en est facile. Telle est, par exemple, la description du jardin de l'amour, tel que les prêtres l'ont fait, plein de ruines et de mélancolie :

Je me couchai sur une rive
Où l'Amour était endormi ;
J'entendis au milieu des roseaux humides
Des pleurs, des pleurs.

Puis je m'en allai vers la lande et le désert,
Vers les chardons et les épines des terres incultes ;
Et ils me dirent comment ils avaient été trompés,
Déçus et forcés à être chastes.

J'allai dans le Jardin de l'Amour,
Et je vis ce que jamais je n'avais vu ;
Une chapelle était bâtie au milieu,¹
Là où autrefois je jouais sur la pelouse.

Et les portes de cette chapelle étaient fermées,
Et « Tu ne dois point » était écrit au-dessus ;
Aussi je me tournai vers le Jardin de l'Amour
Qui produisait tant de douces fleurs.

Et je vis qu'il était rempli de tombes,
Et les pierres tombales étaient à la place des fleurs,
Et des prêtres en robe noire y faisaient leur ronde
Et attachaient avec des ronces mes joies et mes désirs ¹.

1. I laid me down upon a bank
Where Love lay sleeping ;
I heard among the rushes dank
Weeping, weeping.
- Then I went to the heath and the wild,
To the thistles and thorns of the waste ;
And they told me how they were beguiled,
Driven out, and compelled to be chaste.
- I went to the Garden of Love,
And saw what I never had seen ;
A chapel was built in the midst,
Where I used to play on the green.
- And the gates of this chapel were shut,
And « Thou shalt not » writ over the door ;
So I turned to the Garden of Love,
That so many sweet flowers bore.

C'est encore l'évocation de la jeune fille heureuse qui se donne tout entière à son amour :

Dans l'âge d'or,
Loin du froid des hivers,
Jeune homme et jeune fille joyeuse
Dans la lumière sacrée,
Nus, se réjouissent aux rayons du soleil.

Ils se rencontrent alors que la lumière sainte « venait d'écarter les rideaux de la nuit ». Elle oublie ses craintes et

Fatigués de doux baisers,
Ils conviennent de se retrouver
Lorsque le sommeil silencieux
Ondulera sur l'abîme du ciel
Et que pleureront les voyageurs harassés ¹.

Mais, en ce temps-là, qui est notre temps, « on appelle crime l'amour, le doux amour ». Lorsque la jeune fille revient vers son père, elle n'est accueillie que par des reproches et des lamentations. Et Blake dédie ce récit aux enfants des siècles futurs, qui liront cette page indignée. (*La Petite Fille perdue*.)

C'est que l'amour n'est plus ce qu'il était à l'âge d'or. Le poète entend le caillou du ruisseau prêcher l'amour égoïste et jaloux du mariage, et l'opposer à l'amour plein d'abnégation de la motte d'argile. Nous avons déjà cité le morceau tout entier. (*Le Caillou et la Motte d'Argile*, p. 247.) C'est l'amour égoïste seul qui est permis.

And I saw it was filled with graves,
And tombstones where flowers should be ;
And priests in black gowns were walking their rounds,
And binding with briars my joys and desires.
(*The Garden of Love*.)

1. In the age of gold,
Free from winter's cold,
Youth and maiden bright,
To the holy light,
Naked in the sunny beams delight.
.
.
.
Tired with kisses sweet,
They agree to meet
When the silent sleep
Waves o'er heaven's deep,
And the weary tired wanderers weep.
(*The little Girl lost*.)

Toutes les autres aspirations sont condamnées à être inassouvies à jamais. Que de mélancolie dans les deux petites strophes où il les symbolise par le mouvement constant et inutile du tournesol vers le soleil, en une phrase grammaticalement inachevée, comme est inachevé le voyage pénible d'une âme éternellement en route vers l'inaccessible :

Ah ! Tournesol, fatigué du temps,
Toi qui comptes les pas du soleil,
Aspirant à ce doux climat doré
Où est fini le pèlerinage du voyageur,

Où le jeune homme, languissant de désirs,
Et la vierge pâle, dans son suaire de neige,
Se lèvent de leur tombe et aspirent
A l'endroit où mon Tournesol veut aller ¹ !

Dans ce monde mélancolique, égoïste et sombre, les animaux eux-mêmes ont changé de caractère. Ce n'est plus l'oiseau avec lequel on joue, c'est la mouche que l'on écrase d'une main inattentive, sans penser qu'elle est humaine comme nous. Au lieu de l'agneau plein de douceur, c'est le tigre dans sa force cruelle, faite à la fois pour nous épouvanter devant la puissance du Créateur et pour nous faire douter de son amour. Nous avons déjà cité plus haut ce morceau si remarquable dans son énergie haletante (*Le Tigre*, p. 286), ainsi que le précédent, plein de grâce légère et voltigeante (*La Mouche*, p. 283). Puis vient la pauvre rose malade, retombant languissante jusqu'au sol, parce qu'un ver a trouvé le lit de ses joies rosées et, par son amour égoïste, lui a peu à peu rongé le cœur (*La Rose malade*, p. 288).

Tout est mauvais. Si l'enfant joue, il perd son temps :

Rentrez, mes enfants, le soleil s'est couché,
Et les rosées de la nuit se lèvent ;

1.

Ah, Sunflower, weary of time,
Who countest the steps of the sun ;
Seeking after that sweet golden clime
Where the traveller's journey is done ;

Where the Youth pined away with desire,
And the pale virgin shrouded in snow,
Arise from their graves, and aspire
Where my Sunflower wishes to go !

(*The Sunflower.*)

Votre printemps et votre jour sont perdus à jouer
Et votre hiver et votre nuit à vous déguiser ¹.

S'il dort, son sommeil même n'est pas exempt de soucis. Quelle différence avec le sommeil plein de sourires du premier Chant du Berceau :

Dors, dors, beauté brillante,
Rêvant dans les joies de la nuit.
Dors, dors, dans ton sommeil,
De petits chagrins viennent se poser et pleurer.

Doux enfant, dans ton visage
Je puis voir de tendres désirs,
Des joies secrètes, des sourires secrets,
De jolies petites ruses d'enfant.

Lorsque je touche tes tendres membres,
Des sourires comme ceux du matin se glissent
Sur ta joue, et sur ta poitrine
Où repose ton petit cœur.

Oh ! les ruses astucieuses qui se glissent
Dans ton petit cœur endormi !
Quand ton petit cœur s'éveillera,
Alors apparaîtra la lumière terrible ².

1. Then come home, my children, the sun is gone down,
 And the dews of night arise ;
Your spring and your day are wasted in play,
 And your winter and night in disguise.

(*Nurse's Song.*)

2. Sleep, sleep, beauty bright,
 Dreaming in the joys of night.
Sleep, sleep, in thy sleep
 Little sorrows sit and weep.
 Sweet babe, in thy face
Soft desires I can trace,
 Secret joys and secret smiles,
 Little pretty infant wiles.
 As thy softest limbs I feel,
Smiles, as of the morning, steal
O'er thy cheek and o'er thy breast,
Where thy little heart doth rest.
 Oh ! the cunning wiles that creep
In thy little heart asieep !
When thy little heart doth wake,
Then the dreadful light shall break.

(*Cradle Song.*)

De même que le visage de l'enfant a changé, la divine forme humaine s'est revêtue de cruauté, et l'Image de Dieu a été un symbole de jalousie, de terreur et d'égoïsme. (*L'Image divine*, p. 132.) C'est parce que, dans le cerveau de l'homme, comme autrefois autour d'Urizen, a grandi l'arbre du Mystère, avec ses religions et ses lois d'un amour faux, pleines d'hypocrisie, d'humilité avilissante et de cruauté cachée sous des dehors trompeurs. (*The human abstract*.)

Les anges qui passaient et repassaient autour de nous se sont envolés. Dans l'âge d'innocence, nous avions confiance en eux; nous leur disions nos souffrances d'un moment, et ces souffrances, consolées par eux, se transformaient en bénédictions. Maintenant, nous leur cachons nos joies secrètes parce qu'on nous a enseigné une religion de souffrance et de renoncement, et, lorsque viennent les chagrins, nous cherchons un soulagement dans des moyens humains, au lieu d'attendre le baume de l'amour divin et d'avoir la foi. Aussi toute aide d'en haut nous a-t-elle abandonnés et nous vieillissons, seuls, loin des visions célestes. Tel semble du moins être le sens de son Rêve, si plein à la fois de tristesse morne et de douceur angélique.

Je rêvai un rêve. Que peut-il vouloir dire ?
Et que j'étais une Vierge Reine
Gardée par un ange plein de tendresse.
Malheur ingénu ne fut jamais trompé !

Et je pleurais nuit et jour
Et il essuyait mes larmes.
Et je pleurais jour et nuit
Et je lui cachai les joies de mon cœur.

Alors il ouvrit ses ailes et s'envola,
Et le matin s'empourpra, rougissant.
Je séchai mes larmes, j'armai mes craintes
De dix milliers de boucliers et de piques

Bientôt mon Ange revint.
J'étais armée ; il venait en vain,
Car le temps de la jeunesse était passé
Et des cheveux gris étaient sur ma tête ¹.

1. I dreamt a dream ! What can it mean ?
 And that I was a maiden Queen
 Guarded by an Angel mild :
 Witless woe was ne'er beguiled !

Que fera donc l'enfant, dans ce monde de désespoir ? Rien d'étonnant à ce qu'il profère des imprécations amères contre celle qui lui a donné ce corps de mort (*A Tirzah*, p. 133) et à ce que son babil d'enfant naissant et joyeux soit remplacé par un silence morne et renfrogné. Après avoir relu le doux murmure de la joie enfantine âgée de deux jours, que l'on écoute la plainte amère de ce même enfant :

Ma mère gémissait et mon père pleurait ;
Je sautai dans ce monde de dangers,
Impuissant, nu, avec des cris bruyants,
Comme un démon caché dans un nuage.

Me débattant dans les mains de mon père,
Luttant contre mes liens et mes langes,
Attaché et fatigué, je crus que mon meilleur parti
Était de me renfrognier sur le sein de ma mère ¹.

A tous ces tableaux d'une énergie sombre, il n'y a qu'un point lumineux, un espoir de délivrance. Nous savons que la miséricorde a transformé la mort en sommeil, que nous nous éveillerons et que ce monde de malheur n'est pas éternel. L'expérience ne nous enseigne point cette vérité consolante, mais elle est dans le fond de

And I wept both night and day,
And he wiped my tears away ;
And I wept both day and night,
And hid from him my heart's delight.

So he took his wings, and fled ;
Then the morn blushed rosy red.
I dried my tears, and armed my fears
With ten thousand shields and spears.

Soon my Angel came again ;
I was armed, he came in vain ;
For the time of youth was fled,
And grey hairs were on my head.

(*The Angel. — Or The Dream.*)

1 My mother groaned, my father wept :
Into the dangerous world I leapt,
Helpless, naked, piping loud,
Like a fiend hid in a cloud.

Struggling in my father's hands
Striving against my swaddling-bands,
Bound and weary, I thought best
To sulk upon my mother's breast.

(*Infant Sorrow.*)

l'âme du poète. Dans sa malédiction contre la maternité terrestre, elle lui a fait pousser le cri triomphant : « La mort de Jésus m'a délivré ! » et prévoir le moment où tout ce qui est né dans ce monde de mort sera consumé avec la terre, pour renaître, débarrassé de la chaîne lourde de la génération. Cette même vérité lui a fait ajouter à la musique funèbre de ses *Chants d'Expérience* une phrase admirable de promesse et une note des harmonies du ciel. C'est au moins ainsi que nous interprétons les deux morceaux intitulés *la Petite Fille perdue* et *la Petite Fille trouvée*, qui composent l'histoire de Lyca. Il est à remarquer que Blake, aussitôt qu'il cesse de regarder les maux de la terre pour lever les yeux vers le ciel, cesse en même temps de parler le langage des hommes et ne peut plus s'exprimer qu'en symboles mystiques. L'histoire de Lyca en est un des premiers exemples, mêlé à sa poésie compréhensible et humaine, et faisant prévoir ce que seront les visions des livres à venir. On peut presque y suivre pas à pas la transformation du poète en visionnaire. Le sens spirituel du récit nous est indiqué par les deux strophes d'exorde :

Dans l'avenir
Je vois, moi prophète,
Que la terre
(Gravez profondément cette phrase)
Se lèvera de son sommeil et cherchera
Son tendre Créateur
Et que le désert sauvage
Deviendra un doux jardin ¹.

Il nous semble que ce réveil de la terre doit être le réveil de la mort, qui n'est qu'un retour vers le Créateur. Au moins, c'est le retour de chacun de nous, individuellement, jusqu'à ce que vienne le moment éloigné où la Vision divine luira à la fois pour les vivants et pour les morts. Cette délivrance individuelle est marquée par le sort de Lyca perdue et de ses parents qui la cherchent et la trouvent. Lyca

1. In futurity
 I prophetic see
 That the earth from sleep
 (Grave the sentence deep)
 Shall arise and seek
 For her Maker meek ;
 And the desert wild
 Become a garden mild,

(*The little Girl lost*,

a sept ans ; elle demeure dans le midi aux étés sans fin, et elle a erré longtemps écoutant les chants des oiseaux. Elle est perdue dans le désert, et la nuit approche. Elle pense à ses parents qui pleurent et ne veut pas dormir, mais elle sèche ses larmes à la pensée que sa mère s'endort elle aussi. Elle se couche et dort. Voilà qu'alors les animaux féroces viennent autour d'elle, et que le lion l'emporte dans sa caverne :

Lyca était couchée endormie,
Tandis que les bêtes de proie
Venues de leurs caves profondes
Regardaient l'enfant qui dormait.

Le lion royal s'arrêta,
Et examina la jeune fille,
Puis il gambada autour d'elle
Sur le sol sacré.

Les léopards, les tigres, jouent
Autour d'elle, couchée là,
Tandis que le vieux lion
Incline sa crinière d'or.

Il lui lèche la poitrine,
Et, sur son cou,
De ses yeux de flamme
Il laisse tomber des larmes de rubis,

Alors la lionne
La dépouille de sa robe mince
Et, nue, ils transportent
Dans les cavernes l'enfant endormie ¹.

1. Sleeping Lyca lay
 While the beasts of prey,
 Come from caverns deep,
 Viewed the maid asleep.
- The kingly lion stood,
 And the virgin viewed :
 Then he gambolled round
 O'er the hallowed ground.
- Leopards, tigers play
 Round her as she lay ;
 While the lion old
 Bowed his mane of gold,
- And her breast did lick,
 And upon her neck,

Le tableau est plein de poésie, et l'on pourrait se contenter du charme de l'allégorie, sans essayer de percer au delà. On jouirait du poète sans s'inquiéter du penseur. Mais si l'on veut aller plus avant, il faut se rappeler le rôle des bêtes féroces dans la *Nuit des Chants d'Innocence*. Ce sont elles qui tuent toutes les créatures endormies. Mais lorsque les anges ont introduit celles-ci dans les mondes nouveaux, c'est le lion qui les garde en laissant tomber des larmes d'or de ses yeux rouges. Le sommeil de Lyca est donc celui de la tombe, et c'est là que l'ont transportée, nue, les gardiens puissants des âmes. Elle avait erré sept ans dans ce désert du monde de l'expérience, n'écoutant que les chants de liberté des oiseaux, et pour elle l'heure de la délivrance était venue.

Voici maintenant que, pendant sept jours, ses parents la cherchent, dans le désert, harassés, en pleurs, poursuivant une vaine image, Lyca telle qu'ils se la figurent, affamée et poussant des cris lamentables. La mère est épuisée, et le père la porte dans ses bras. Mais tout à coup un lion, couché en travers de leur chemin, les arrête, et de sa puissante crinière les renverse sur le sol. Jusqu'ici le poète nous parle un langage clair. Il n'a vu que le père et la mère errant à travers la vie devenue pleine de tristesse. Ils n'ont dans l'esprit que la pensée de leur enfant, et pour eux, la mort, c'est la calamité suprême; leur Lyca doit bien souffrir ! Enfin eux aussi, quand le moment est venu, trouvent sur leur sentier le libérateur céleste. Voici maintenant que nous sortons de notre monde et que le mystique nous entraîne après lui. Où sommes-nous ? Dans la lumière de la tombe, ou dans les demeures des esprits bienheureux ? La mort est-elle venue réellement, ou n'est-elle qu'une apparence trompeuse ? Les parents de Lyca n'ont conscience d'aucun changement, et cependant tout est changé avec une rapidité de rêve. Le lion est debout à côté d'eux, mais il est devenu un « esprit à l'armure d'or ».

Sur sa tête une couronne,
Sur ses épaules, du haut en bas,

From his eyes of flame,
Ruby tears there came ;
While the lioness
Loosed her slender dress,
And naked they conveyed
To caves the sleeping maid.

(*The little Girl lost.*)

Flotte sa chevelure dorée ;
Et tout leur chagrin s'en est allé.

« Suivez-moi, dit-il,
« Ne pleurez pas l'enfant ;
« Dans mon palais profond
« Lyca est endormie.

Alors ils allèrent
Où les menait la Vision
Et virent leur enfant endormie
Au milieu des tigres sauvages.

Et aujourd'hui encore ils demeurent
Dans un val solitaire,
Sans craindre le hurlement du loup
Ni le grognement du lion ¹.

Ainsi ils sont réunis. Mais Lyca s'est-elle éveillée ? se sont-ils reconnus ? ont-ils oublié leur ancienne demeure ? Autant de questions sans réponse. Sommes-nous même sûrs d'avoir interprété la vision dans le sens que lui donnait Blake ? Nous n'oserions l'affirmer, et d'autres explications peuvent nous venir à l'esprit. Qu'importe ? Nous sentons que son rêve étrange nous a transportés dans un monde de lumière et de joie tranquille, et nous nous laissons aller à son charme.

Mais l'impression d'énigme insoluble nous reste. Elle vient s'ajouter au souvenir de vague et de mystère que nous ont laissé quelques

1. On his head a crown,
 On his shoulders down
 Flowed his golden hair.
 Gone was all their care.
- « Follow me, » he said ;
 « Weep not for the maid ;
 In my palace deep
 Lyca lies asleep. »
- Then they followed
 Where the vision led,
 And saw their sleeping child
 Among tigers wild.
- To this day they dwell
 In a lonely dell,
 Nor fear the wolvis howl
 Nor the lion's growl.

(*The little Girl found.*)

autres pièces, elle évoque de nouveau en nous la vision de l'esprit de la terre, que le poète avait placée au seuil de son livre, et elle nous donne la note qui va maintenant dominer toutes ses œuvres, celle de l'inconnu, qui sera souvent l'indéchiffrable.

On nous pardonnera, avant de passer à l'examen plus rapide des autres livres, de nous être arrêtés si longtemps devant ceux-ci, qui ne tiennent qu'une si petite place dans l'œuvre énorme de Blake. On nous pardonnera également l'abondance de nos citations. Mais ces Chants sont réellement l'œuvre poétique par excellence de Blake, celle où il est exquis et parfait. Ce sont eux qui ont attiré l'attention sur lui et qui l'ont fait classer parmi les grands poètes. C'est probablement par eux seuls qu'il vivra dans l'histoire de la poésie anglaise. Chez aucun autre la même note ne se fera entendre, parce que nulle part ne se retrouvera un poète d'une foi telle qu'il ait pu ressusciter en lui l'âme simple d'un enfant et d'un mysticisme tel qu'il ait pu vivre complètement dans l'Eden de ses rêves et ne voir le monde que comme pourrait le voir un ange égaré parmi nous.

Malheureusement, nous ne retrouverons plus cette note que bien rarement dans son œuvre. Nous sommes restés jusqu'ici aux confins de la Poésie et de la Vision mystique. Voici que nous allons les dépasser. C'était encore la poésie humaine, celle de notre vie et de notre cœur, qui dominait. Ce sera bientôt seulement le rêve du visionnaire, oubliant que nous ne sommes que de faibles hommes, se perdant hors de l'espace, dans une région souvent éblouissante, où nos yeux ne peuvent le suivre et où notre oreille ne l'entend plus.

PETITS POÈMES.

Les *Petits Poèmes* comprennent tous les morceaux un peu courts que Blake n'a réunis dans aucun recueil et n'a publiés sous aucun titre. On les a retrouvés dans des cahiers, sans ordre, quelques-uns inachevés, les couplets ou les petits morceaux de quelques vers mêlés indistinctement aux œuvres de quelques pages.

Leur dernier éditeur (John Sampson, 1905) les a divisés en deux parties, d'après leur origine : 1^o ceux du manuscrit de Rossetti ; 2^o ceux du manuscrit de Pickering (très récemment trouvé), ainsi nommés du nom de leurs propriétaires. Jusqu'ici on les avait divisés en : 1^o *Couplets* et *Fragments* (dont tous se trouvent dans le

manuscrit de Rossetti), 2^o *Petits Poèmes* (*Minor Poems*) que l'on trouve dans l'un et dans l'autre

Le manuscrit de Rossetti comprend trois parties : 1^o une écrite vers 1793, dans laquelle la plupart des morceaux sont des variantes des *Chants d'Expérience*, ou des poèmes qui y étaient sans doute destinés ; 2^o une partie composée presque entièrement de couplets et fragments de quelques vers, écrits entre 1800 et 1810 ; 3^o divers fragments plus longs composant l'Évangile Éternel (*circa* 1810). Le manuscrit de Pickering (1801-1803), beaucoup plus court, renferme surtout des poèmes symboliques (*Mental Traveller, Auguries of Innocence, Crystal Cabinet*) et trois ou quatre autres de grande valeur (*The Land of Dreains, Mary, William Bond*).

Nous nous en tiendrons à la division ordinaire en *Couplets* et *Fragments* et en *Petits Poèmes*, en en signalant les principaux, quel que soit le manuscrit où ils se trouvent. La première partie compte à peine dans son œuvre. Elle consiste en morceaux très courts, à peine dépassant quelques vers, parfois inachevés, où il exhalait sa bile contre ses contemporains ou exprimait quelque paradoxe d'art et de religion. Ces pièces n'ont aucune des qualités de sa poésie, avec la plupart des défauts de sa prose, et ne présentent qu'un intérêt biographique.

La seconde partie, plus importante, consiste en poèmes dont les uns sont purement lyriques, les autres mêlés de métaphysique et de mysticisme.

Les poèmes lyriques sont presque tous des variations sur le même thème que les *Chants de l'Expérience*. C'est toujours le regard irrité du prophète ou du penseur transporté de la paix de sa conscience dans l'agitation du monde. Dans quelques pièces (*Le Secret de l'amour, — La Volonté et la manière, — Sourire et sévérité*), il découvre avec assez de finesse psychologique l'hypocrisie du péché silencieux et trompeur. Dans d'autres (*Sanctuaire profané, — Jour et Nuit, — A l'ombre du myrte*), il proteste en son langage plein de symboles et de métaphores contre les lois du mariage et de la société. Ailleurs (*L'Occasion, — Amour jeune*), il nous exhorte à satisfaire nos désirs ouvertement et sur-le-champ. Plus loin il expose en allégories assez transparentes les conflits de son âme avec le monde (*Les deux Chants*), ou ses principes de foi (*Aux Moqueurs*), ou ses revendications de liberté politique (*La Tamise, l'Ohio*), ou son mépris de la fortune (*Les Richesses*), ou ses sentiments de tendresse

universelle (*Les Semailles*). En un ou deux poèmes (*Les deux Oiseaux*, *Le Chant du berger*) il renouvelle la musique d'amour des *Esquisses poétiques*.

Tous ces morceaux présentent ses qualités ordinaires d'imagination et de sentiment. Ça et là peut-être le ton sent la polémique ; l'attaque est plus acerbe (*Aux Moqueurs*, *l'Idolâtrie*) ; quelquefois aussi les symboles sont moins clairs (*Le Filet d'or*). Mais assez souvent, la musique est la même que celle des *Chants d'Innocence* ou d'*Expérience*, et certaines pièces seraient tout à fait à leur place dans ces recueils. Telle est, par exemple, la vision du pays des rêves, si cher à Blake vision si pleine d'aspiration intense et mélancolique :

Éveille-toi, éveille-toi, mon petit garçon !
Tu étais la seule joie de ta mère.
Pourquoi pleures-tu dans ton doux sommeil ?
Oh ! éveille-toi, ton père te garde !
— Oh ! quel est ce pays, le pays des rêves ?
Quelles sont ses montagnes et quels sont ses fleuves ?
O père, là j'ai vu ma mère
Au milieu des lis, près des eaux limpides
Au milieu des agneaux vêtus de blanc,
Elle marchait avec son cher Thomas, pleine d'un doux bonheur.
Je pleurais de joie. Maintenant je gémis comme une colombe
Oh ! quand donc reviendrai je là-bas ?
— Cher enfant ! moi aussi près des ruisseaux charmants,
J'ai erré toute la nuit dans le pays des rêves,
Mais quoique les larges eaux fussent calmes et chaudes,
Je n'ai point pu passer sur l'autre rive.
— Père ! oh père ! que faisons nous ici
Dans cette terre de crainte et de peu de foi ?
Le pays des rêves est bien, bien meilleur,
Par-dessus les rayons de l'étoile du matin ¹.

1. Awake, awake, my little boy !
Thou wast thy mother's only joy.
Why dost thou weep in thy gentle sleep ?
Oh, wake ! thy father doth thee keep.
Oh, what land is the land of dreams ?
What are its mountains and what are its streams ?
Oh, father ! I saw my mother there,
Among the lilies by waters fair.
Among the lambs clothèd in white,
She walked with her Thomas in sweet delight.
I wept for joy, like a dove I mourn —
Oh, when shall I again return ?

Les poèmes plus métaphysiques ont été écrits à diverses périodes et sont de longueurs et de natures très diverses. En eux, le poète est un prophète avant tout : il nous transporte au milieu des visions, des allégories et des symboles. Sans doute, il y a toujours la même richesse d'imagination, la même sincérité poignante de sentiments, la même énergie de pensée, mais trop souvent aussi l'obscurité des images et la complexité des symboles, accouplées au caractère paradoxal de ses théories.

Dans *Mary* on a l'histoire d'une jeune fille perdue par l'amour ; dans *William Bond* les anges et les fées se rencontrent au lit d'un mourant entre sa femme et sa maîtresse. pour lui montrer que le vrai amour se trouve chez les misérables et chez celles que le monde rejette. *John Brown et la petite Mary Bell* est un petit récit peut-être allégorique, frisant la grossièreté et qu'il ne faudrait sans doute pas trop fouiller. Deux autres séries de vers à *Mr. Butts* ont été citées en partie plus haut et contiennent ses théories sur la vision simple et le symbolisme de l'univers. Les *Augures d'Innocence* développent ce symbolisme et parlent de la communion de sentiments entre toutes les créatures ; ils contiennent presque toute la morale de Blake, son évangile de foi, d'amour, de pitié, sa haine pour tout ce qui est violence et tyrannie, son mépris de la perception matérielle et du raisonnement logique ; c'est en réalité une série de courts aphorismes en vers. Les *Portes du paradis* prêchent la loi du pardon, et *La Clef des Portes*, qui est l'explication d'une série de dessins, expose l'histoire de l'âme humaine, sa création sur terre, sa vie, sa mort et sa régénération, en une suite de métaphores souvent très obscures. Nous en avons déjà cité un bon nombre. *L'Amour brisé*, ou *Spectre et Émanation* ¹, est une peinture symbolique de l'état de l'âme divisée par le péché, le spectre accusant et poursuivant l'éma-

Dear child ! I also by pleasant streams
Have wandered all night in the land of dreams ;
But, though calm and warm the waters wide,
I could not get to the other side.

Father, o father ! what do we here
In this land of unbelief and fear ?
The land of dreams is better far,
Above the light of the morning star.

(*The Land of Dreams.*)

1. Blake n'avait pas donné de titre au poème. Les éditeurs en ont formé un d'après leurs interprétations. Le plus connu est *Broken Love* de W.-M. Rossetti.

nation, et la suppliant de revenir vers lui et de pardonner. Mais on peut y lire aussi le cri ardent de l'amour délaissé, l'expression du désespoir et de la prière humiliée ; c'est comme un écho de la chanson du fou dans les *Esquisses poétiques* :

Il flaire ta trace dans la neige, en quelque lieu que tu passes, à travers le froid, la grêle et la pluie. Oh ! quand reviendras-tu vers lui? ..

Quand reviendras-tu, quand voudras-tu revoir mes amours et leur rendre la vie ? Quand voudras-tu revenir et vivre ? Quand voudras-tu avoir pitié et pardonner ¹ ?

Enfin viennent deux poèmes assez courts : *le Voyageur mental* et *le Cabinet de cristal*, qui n'ont qu'un intérêt philosophique. Pour le critique littéraire ce sont deux énigmes, deux labyrinthes sans fil conducteur. Les symboles sont nets, et sans doute la pensée de Blake était précise, mais le sens est complètement caché. Presque tous les commentateurs ont essayé de les expliquer strophe par strophe. Toutes leurs interprétations sont ingénieuses ; toutes également possibles ; toutes également peu satisfaisantes et improbables. En fait, il importe peu au point de vue littéraire que le *Voyageur mental*, cette histoire d'enfant abandonné à sa naissance et causant la frayeur, puis pris et élevé par une femme, puis perdu et oublié à travers des vicissitudes bizarres, puis renaissant et recommençant tout de nouveau, soit l'histoire d'une idée à travers les générations, ou celle d'une passion dans une âme, ou un mythe de la course du soleil, ou un récit de l'Incarnation du Génie, ou une vision du Temps, ou tout cela à la fois. Il importe peu que le *Cabinet de cristal*, la biographie de ce lutin, saisi par une vierge dans le désert, enfermé dans son cabinet lunaire où il trouve un autre monde et une autre Londres, et le brisant dans ses efforts, soit l'histoire de la création d'une âme ou de la formation du génie, ou simplement la description de la conception, de la gestation et de la naissance d'un enfant. Blake n'a pas laissé de clef. Et si même il

1. He scents thy footsteps in the snow,
 Wheresoever thou dost go ;
 Through the wintry hail and rain
 When wilt thou return again ?
 When wilt thou return, and view
 My loves, and them in life renew ?
 When wilt thou return and live ?
 When wilt thou pity as I forgive ?

(*Spectre and Emanation*. Voir p. 125 et 126.)

l'avait laissée, il est douteux qu'on pût suivre sa pensée à travers toutes les chambres de son dédale compliqué. Sans doute, sa quadruple vision dut se mêler souvent aux autres plans où il voyait et transportait ses conceptions. Nous n'essaierons pas de discuter les mérites des différentes interprétations ; encore moins d'en proposer de nouvelles, tout aussi improbables. Nous nous contenterons d'indiquer ces poèmes comme l'exemple le plus accessible aux lecteurs ordinaires de la façon dont le symbolisme a détruit la poésie en créant un langage inintelligible. C'est en vain que les images sont belles ; elles ne nous frappent que par leur apparence de mystère et ne peuvent même pas être admirées. Les doctrines peuvent être originales, vraies et profondes. A quoi bon, puisqu'elles sont exposées en une langue bizarre, que nous ne comprenons pas, et que bientôt nous refusons d'écouter ?

Nous arrivons, presque avec un soupir de soulagement, au dernier long poème qui reste, et qui forme la transition entre les pièces lyriques et les Livres prophétiques proprement dits. C'est *l'Évangile éternel*, contenant l'interprétation blakienne des actes et des paroles du Christ. Nous y avons fait de larges emprunts dans l'exposition de son système de morale, et nous avons montré combien personnelle, combien contraire aux dogmes orthodoxes était sa conception de Jésus. Il n'y a à faire remarquer ici, comme dans toutes les œuvres où il expose ses doctrines en langage ordinaire, que l'éloquence de l'expression, l'énergie de la pensée et la splendeur des images dans les parties descriptives. Blake semble renouveler, non seulement par son interprétation, mais par la majesté superbe de son récit, les vieilles scènes historiques de l'Évangile. Là, plus que partout ailleurs, se trouve le prédicateur ardent avec ses affirmations yéhémiques et autoritaires, revêtues çà et là des grandes images des prophètes bibliques, sans être encore voilées par les nuages du symbolisme. Le poème tout entier est à lire, pour l'originalité de la pensée, comme pour la vigueur et l'éclat du style. Nous n'en citerons qu'un passage ; le contraste entre les dures lois de Jéhovah et le principe d'amour, dans le jugement de la femme adultère qu'on vient d'amener devant le Christ :

Quel fut le son du souffle de Jésus ?
Il posa sa main sur la loi de Moïse.
Les cieux antiques, dans une frayeur silencieuse,
Couverts de malédictions d'un pôle à l'autre,

Commencèrent à s'enrouler et à disparaître.
La terre, tremblante et nue, gisait
Dans le lit secret de l'argile mortelle ;
Sur le Sinaï tomba la main divine,
Arrachant le tabernacle sanglant ;
Et elle entendit le souffle de Dieu,
Comme elle l'entendit, près de la rivière de l'Eden :
« Le bien et le mal ne sont plus !
« Trompette du Sinaï cesse de rugir,
« Doigt de Dieu, cesse d'écrire
« Que les cieux même ne sont pas purs à ta vue...
« Quand même ton serment ferait pâlir le Ciel,
« Quoique ton alliance ait bâti la prison de l'enfer,
« Quoique tu fasses rouler l'univers dans le chaos,
« En lui donnant pour âme le serpent,
« Malgré tout, le souffle divin continue à se mouvoir,
« Et le souffle divin, c'est l'amour
« Marie, ne crains rien ¹. »

Dans de tels morceaux, l'esprit prophétique n'enlève rien à la poésie. Il lui communique son souffle et sa grandeur sublime, et il laisse bien loin derrière lui les allégories les plus subtiles et les symboles les plus complexes et les plus mystérieux.

1. What was the sound of Jesus'breath ?
 He laid his hand on Moses'law ;
 The ancient heavens in silent awe
 Writ with curses from pole to pole
 All away began to roll.
 The Earth trembling and naked lay
 In secret bed of mortal clay ;
 On Sinai fell the hand divine,
 Pulling back the bloody shrine ;
 And she heard the breath of God,
 As she heard by Eden's flood :
 « Good and evil are no more !
 Sinai's trumpets cease to roar !
 Cease, finger of God to write !
 The Heavens are not clean in thy sight...
 Though thy wrath turn'd Heaven pale,
 Though thy covenant built Hell's jail,
 Though thou didst all to Chaos roll
 With the serpent for its soul,
 Still, the breath divine doth move,
 And the breath divine is Love.
 Mary, fear not. »

(*Everlasting Gospel.*)

XX

LES PREMIERS LIVRES PROPHÉTIQUES : TIRIEL, THEL ET LES FILLES D'ALBION

Le groupe des premiers Livres prophétiques présente à peu près la même gradation que les poèmes lyriques, dans le mélange du mysticisme et de la poésie, et dans son expression en symboles compliqués.

Les trois livres les plus accessibles, qui sont aussi les premiers en date et furent composés presque aussitôt après les poèmes lyriques ou en même temps, forment une espèce de trilogie : le livre de *Tiriel*, celui de *Thel*, et les *Visions des Filles d'Albion*. Les théories de Blake y sont exprimées en allégories compréhensibles. Il a inventé des personnages qui se meuvent dans un monde inconnu, mais qui n'ont pas encore dépouillé leur humanité. Nous pouvons comprendre leur langue, nous représenter leurs traits et éprouver leurs sentiments. Ils expriment une partie de notre conscience et, dans cette mesure, nous nous reconnaissons en eux.

Le sujet des trois livres semble être à peu près le même que celui des *Chants d'Expérience* ; l'angoisse produite par la vue du monde tel que nos lois l'ont fait, et la révolte contre elles. Blake en était encore à cette période de développement intérieur où il avait perdu de vue le sens primitif de la joie et de l'innocence de la vie, pour ne voir que la misère de l'homme déchu, sans avoir eu encore, au delà de notre monde de mort, la grande vision de la régénération et de la joie éternelle. Mais ce n'est là que la note dominante, le motif principal. Il est accompagné d'un tel orchestre de sentiments, de pensées et d'images, que l'idée primitive disparaît presque. Ce n'est que dans les finales, lorsque les autres mélodies se sont tues, que la grande voix éclate seule, laissant dans l'oreille, comme dernière impression, ses rugissements de révolte et de désespoir. Mais, en attendant, nous l'avons souvent oubliée ou ignorée, bercés, terrifiés

ou charmés par les modulations diverses du poète dans son conte musical.

Le premier écrit fut probablement le livre de *Tiriel*. C'est le seul des Livres prophétiques qui ait été imprimé, non gravé comme les autres, et qui, par conséquent, ne soit pas accompagné d'illustrations. Il peut, comme tous les autres, avoir une signification symbolique inconnue, mais ceci ne change rien à l'impression générale qu'il produit. C'est avant tout un livre de malédictions contre l'humanité. Tiriel, roi de l'ouest (qui ne semble pas encore être le fils d'Urizen), a maudit ses enfants après la mort de sa femme, et il a quitté sa maison pour errer dans le monde, vieux et aveugle. Il a été reçu d'une façon hospitalière pendant un jour par Har et Héva, les parents des hommes, a été ramené chez lui par Ijim, son frère furieux et son ennemi, a maudit de nouveau ses enfants et a appelé la mort sur eux tous. A la fin, conduit, comme Œdipe, par sa plus jeune fille, Héla, qu'il maudit et rend folle, bafoué par son autre frère Zazel, dont il avait fait un esclave, il revient au royaume d'Har et meurt à ses pieds après l'avoir maudit, comme « le père mal inspiré d'une race sans loi ». C'est une espèce de Lear hors de lui, fou, n'ouvrant la bouche que pour maudire et hurler, parce que ses enfants et ses frères n'ont pas voulu se soumettre à son joug. Ses malédictions sont aussi véhémentes que celles du vieux roi :

Où es-tu, peste qui te baignes dans les brouillards et dans les lacs stagnants ?
Lève tes membres endormis, et que le poison le plus infect
Tombe de tes vêtements, à mesure que tu marcheras, enveloppée de nuages
[jaunes !
Viens ! assieds-toi dans cette vaste cour, et qu'elle soit jonchée de morts.
Assieds-toi et souris à ces fils maudits de Tiriel.
Tonnerre, feux et peste, n'entendez-vous pas la malédiction de Tiriel ?

Le livre entier est sur ce ton, comme quelque vieux fragment de poème racontant des défaits de Titans.

La note du livre de *Thel* est beaucoup plus douce. Thel est la fille

1. Where art thou, Pestilence, that bathest in fogs and standing lakes ?
Rise up thy sluggish limbs, and let the loathsome of poisons
Drop from thy garments as thou walkest, wrapped in yellow clouds !
Here take thy seat in this wide court ; let it be strewn with dead ;
And sit and smile upon these cursed sons of Tiriel !
Thunder, and fire and pestilence, hear you not Tiriel's curse ?

(*Tiriel*, V.)

des séraphins, un esprit immortel, qui va bientôt être enfermé dans l'argile morte, être « végété », naître à la terre, devenir une âme humaine douée d'un corps. Ceci pour elle est la mort ; et déjà elle se sépare des autres, cherche une atmosphère secrète pour s'y faner « comme la beauté du matin de son jour mortel ». Mais ici le poète abandonne le plan de sa vision multiple et revient sur la terre. Thel se lamente, et nous ne voyons plus en elle qu'une jeune fille sur le point de mourir, exprimant en un langage plein de grâce mélancolique le pathétique de la mort des choses douces et belles. Elle est comme la Captive de Chénier, que tout espoir aurait abandonnée ; et elle ne demande qu'une mort semblable au sommeil :

Le long de la vallée d'Adona, on entend sa voix mélodieuse,
Et sa douce lamentation tombe comme la rosée du matin :
« O vie de notre printemps ! pourquoi se fane le lotus des eaux ?
Pourquoi se fanent ces enfants du printemps nés pour sourire et tomber ?
Ah ! Thel est comme un arc-en-ciel, comme un nuage qui se divise,
Comme un reflet dans un miroir, comme des ombres dans l'eau ;
Comme des rêves d'enfant, comme un sourire sur un visage d'enfant,
Comme la voix des colombes, comme le jour éphémère, comme une musique
[dans l'air.

Ah ! doucement puissé-je me coucher, et doucement reposer ma tête,
Et doucement dormir le sommeil de la mort, et doucement entendre la voix
De celui qui se promène dans le jardin aux heures du soir ¹.

Toutes les créatures douces qui l'entourent ont pitié d'elle, mais elles ne peuvent la sauver de la mort. Au moins elles peuvent lui montrer que la mort n'est qu'une autre forme de vie, que nous mourons afin que d'autres puissent vivre, que « nous ne vivons pas pour nous-mêmes ». La fleur du muguet « assise dans l'humble

1. The Daughters of the Seraphim led round their sunny flocks —
All but the youngest : she in paleness sought the secret air,
To fade away like morning beauty from her mortal day.
Down by the river of Adona her soft voice is heard,
And thus her gentle lamentation falls like morning dew.
« O life of this our Spring ! why fades the lotus of the water ?
Why fade these children of the Spring, born but to smile and fall ?
Ah ! Thel is like a watery bow, and like a parting cloud,
Like a reflection in a glass, like shadows in the water,
Like dreams of infants, like a smile upon an infant's face,
Like the dove's voice, like transient day, like music in the air.
Ah ! gentle may I lay me down, and gentle rest my head,
And gentle sleep the sleep of death, and gentle hear the voice
Of Him that walketh in the garden in the evening time ! »

gazon » meurt pour servir de nourriture à l'agneau et à la vache qui viennent la brouter. Le petit nuage qui descend devant Thel ne se dissout que pour aller retrouver dans la vallée la rosée sa compagne.

O vierge ! je te le dis, quand je disparaïs,
C'est pour une vie décuplée, pour l'amour, la paix et les extases saintes.
Je descends invisible posant mes ailes légères sur les fleurs embaumées,
Et je vais faire ma cour à la rosée aux beaux yeux, pour qu'elle me prenne
dans sa tente brillante ¹.

Le ver qu'elle nourrira apparaît devant elle dans une imploration muette, et la motte d'argile, symbole des choses de la mort, mais nourrice du ver de terre et mère de tout ce qui vit, vient chanter son chant de triomphe. (Voir pp. 301 et 302).

Puis de nouveau Thel devient l'esprit qui va recevoir un corps. La motte d'argile a rappelé au poète sa première vision. C'est elle qui forme les corps mortels ; elle offre à Thel de visiter les maisons de la mort, les tombes, qui sont aussi les sources de toute vie terrestre. Elle parcourt ces pays inconnus :

Elle voit les couches des morts, l'endroit où la racine fibreuse
De chaque cœur sur la terre fixe profondément ses spirales agitées,
Pays de chagrins et de larmes, où jamais on ne voit un sourire ².

Elle écoute les voix du sol, entend les plaintes du monde de la matière. Enfin elle arrive près de sa propre tombe — le corps où elle sera enfermée — et entend une voix dolente sortir de la fosse, et gémir sur l'existence même de ce corps et de ces organes qui sont la source de toute limitation de l'âme et de tout mal. Pourquoi un œil, une langue, une oreille, une narine ?

Pourquoi une tendre bride sur le jeune homme brûlant ?
Pourquoi un petit rideau de chair sur le lit de nos désirs ³ ?

1. O maid, I tell thee, when I pass away,
It is to tenfold life, to love, to peace, and raptures holy.
Unseen descending weigh my light wings upon balmy flowers,
And court the fair-eyed Dew to take me to her shining tent
2. She saw the couches of the dead, and where the fibrous root
Of every heart on earth infixes deep its restless twists :
A land of sorrows and of tears, where never smile was seen.
3. Why a tender curb upon the youthful burning boy ?
Why a little curtain of flesh on the bed of our desire ?

Elle pousse un cri de terreur et s'enfuit brusquement, nous laissant incertains sur son sort. Mais, en attendant, elle nous a bercés de sa musique douce et triste et nous a fait sentir le pathétique de la mort et de l'amour universels, dans une des plus belles élégies de la poésie anglaise.

Les *Visions des Filles d'Albion* sont le poème de l'amour et du désir. Là, plus que dans aucune autre pièce, le poète se plaint de ce que les joies de l'amour libre soient considérées comme un crime. On en a vu des passages significatifs dans le chapitre sur la morale de Blake. Beaucoup de commentateurs ont reculé devant cette interprétation. La révolte contre les lois du mariage et contre le sens des convenances leur a semblé trop hardie, comme si Blake n'eût pas été un ami de Godwin et de Mary Shelley. Pourquoi cependant essayer d'écarter la chose, de même qu'on voudrait écarter l'amour incestueux de la première édition de la *Révolte de l'Islam*, ou que tant de personnes auraient voulu supprimer le panthéisme athée de la *Reine Mab*, ou le persiflage irréligieux de *Don Juan*? Le génie de Blake, pas plus que celui de Shelley ou de Byron n'était fait pour se courber sous les Fourches caudines des lois ou des convenances sociales, et Swinburne, le seul de ses interprètes qui soit en même temps un grand génie poétique, l'a bien vu et a osé le dire.

Oothoon, celle « qui a dévoilé les secrets de la femme », a cueilli la fleur de l'amour dans les vallées de Leutha, et Bromion le violent l'a possédée. Désormais Théotormon, qui l'aimait et dont elle partageait et désirait l'amour, l'abandonne et l'accuse d'impureté. Bromion et elle, le couple adultère, sont liés dos à dos dans une cave « terreur et tendresse ». C'est en vain qu'Oothoon reflète dans son âme l'image pure de son bien-aimé, qu'elle exalte la sainteté de toutes les joies de la vie et l'amour qui purifie tout, qu'elle maudit la jalousie et ses lois, qu'elle prêche l'amour heureux, libre comme le vent de la montagne, et chante en accents pleins d'enthousiasme la joie énorme de la vierge qui se donne. Théotormon erre à jamais autour d'elle, pleurant son impureté et s'obstinant à y croire, tandis que les Filles d'Albion, les désirs amoureux de l'homme, ne peuvent qu'écouter ses plaintes sans l'aider.

Il se peut, en vérité, que, sous cette apparence, se cache la pensée de l'inspiration poétique (Oothoon) qui peut se servir de l'amour comme sujet sans pour cela être souillée. Mais, comme tout peut être double ou triple dans les interprétations de Blake, cette signifi-

cation ne détruirait pas celle qui nous frappe de prime abord. De ce que la loi du mariage est prise comme symbole de la sujétion du génie poétique sous des règles, il ne résulte pas que cette loi elle-même soit meilleure. Règles poétiques et règles sociales sont enveloppées dans les mêmes malédictions. D'ailleurs pour le critique littéraire, le sens le plus évident suffit. Ici encore, la pensée est exprimée avec une grande abondance d'images ; l'indignation du poète contre toutes les restrictions et son enthousiasme pour l'amour qui permet tout lui inspirent des déclamations véhémentes :

Mais Oothoon tendra des filets de soie et des pièges de diamant,
Et pour toi elle saisira des jeunes filles de doux argent ou d'or passionné.
Je m'étendrai près de toi sur le gazon ; et je verrai leurs jeux capricieux,
En copulations enchanteresses donnant plaisir sur plaisir à Théotormon.
Rouges comme le matin rosé, avides de désirs, comme le premier rayon du [soleil,
Ses douces joies apparaîtront à Oothoon. Jamais, avec son nuage de jalousie,
Elle ne viendra dans le ciel de son amour généreux, y apporter une peste
!égoïste ¹.

Ainsi, dans ces trois livres, la mesure du symbolisme est petite encore, ou peut être diminuée. Les poèmes peuvent être lus sans qu'une interprétation soit indispensable. L'allégorie est assez belle en elle-même. Elle exprime notre vie et nos sentiments et demeure par suite de la poésie fortement humaine.

LES LIVRES D'URIZEN, DE LOS ET D'AHANIA.

Il n'en est plus de même dans le groupe qui suit, sorte de trilogie en vers très courts, comprenant les trois livres d'*Urizen*, de *Los* et d'*Ahania*. Ici, pour la première fois, nous sommes introduits dans le monde des Zoas, ou plutôt nous y sommes jetés sans introduction ; et les poèmes présentent beaucoup plus d'intérêt au point de vue de l'étude du mysticisme qu'à celui de la critique littéraire.

1. But silken nets and traps of adamant will Oothoon spread.
And catch for thee girls of mild silver or of furious gold ;
I'll lie beside thee on a bank and view their wanton play,
In lovely copulation, bliss on bliss with Theotormon ;
Red as the rosy morning, lustful as the first born beam,
Oothoon shall view his dear delight, nor ever with jealous cloud
Come in the heaven of generous love, nor selfish blightings bring.
(*Daughters of Albion*, p. 7.)

Le plus long et le plus important est le *Livre d'Urizen*, que Blake a intitulé *Premier livre*, dans le dessein, non exécuté, d'en écrire d'autres. Il raconte la division d'Urizen et des Éternels, sa création par Los, ou sa chute dans le Temps ; et comme conséquence la naissance d'Enitharmon, espace et première femme. Puis viennent le mariage de Los et d'Enitharmon, d'où naquit Orc que son père lia sur la montagne de la jalousie. Enfin on assiste aux voyages d'Urizen dans son royaume, le monde du Temps, et à la naissance de ses premiers fils. Le *Livre de Los*, très court, nous dit la même histoire, mais au point de vue de Los lui-même, comment il se sépara de l'éternité et forma le monde de l'espace jusqu'au moment où la colonne vertébrale d'Urizen apparut sur les eaux. Le *Livre d'Ahania*, très court aussi, expose comment Ahania, l'émanation d'Urizen, se détacha de lui, comment Urizen engendra Fuzon qui se révolta contre ses lois, comment il le frappa avec les Tables du Sinaï. Puis, à mesure qu'il s'éloigne des Éternels, on le voit écrire de ses deux mains sur le livre de l'expérience, en même temps que l'arbre du mystère croît autour de lui, afin que Fuzon y soit crucifié. Le livre se termine par les lamentations d'Ahania, « gémissant sur les limites de la non-entité » et pleurant le temps où Urizen et elle étaient unis dans l'éternité, goûtant toutes les délices de l'amour infini.

Dans l'exposition de la cosmogonie de Blake nous avons cité d'assez nombreux passages de ces poèmes pour n'avoir ni à y revenir ni à les commenter longuement. Ce sont des histoires mystérieuses, désordonnées et bizarres. Les brouillards du symbolisme entourent de toutes parts la poésie. Ils nous empêchent d'admirer comme ils devraient l'être des passages grandioses tels que la formation d'Urizen à travers des siècles géologiques de convulsions et de souffrances ou éloquents et pathétiques tels que l'expression d'une tristesse désespérée dans les plaintes d'Ahania.

Maintenant commence la période où les livres de Blake, même les plus courts, ne peuvent plus être goûtés que par fragments. Son souffle court lui permet encore de belles effusions poétiques ; mais il veut les réunir en ouvrages complets, et il échoue. Il y a sans doute une suite logique dans le sens spirituel caché sous le chaos des symboles, mais cette suite est invisible, et le récit symbolique est désordonné. Pour quelqu'un qui n'essaie pas de plonger dans les profondeurs obscures de la métaphysique de Blake, ces livres ne doivent être lus que par pages, comme on lirait un chapitre isolé de la Bible,

ou quelque feuille perdue d'énormes épopées antiques. Ainsi, l'esprit sera moins rebuté par le manque de suite ou l'obscurité du sens, et il pourra encore trouver à admirer bien des beaux vers et bien des images grandioses.

LE CHANT DE LOS : L'AFRIQUE, L'ASIE, L'AMÉRIQUE, L'EUROPE.

Dans ce groupe, l'obscurité devient plus grande encore si l'on ne considère que l'ensemble ; mais bien des passages s'en détachent pleins de lumière. Nous sommes plongés au milieu de personnages mythiques, fils et filles des Zoas. Ils se meuvent à la fois dans un monde à eux et sur notre terre, sans qu'on les voie passer de l'un à l'autre. Ils se mêlent à l'histoire de l'humanité ; ils la font, tandis que nous, hommes insignifiants, nous n'en sommes qu'un symbole éphémère et vain. Mais cette histoire, telle que la voit Blake, est transfigurée, déformée, impossible à reconnaître, imprimée sur un plan de l'esprit qui change tout, où nous ne savons plus ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, où les tendances sont des hommes et où les hommes ne sont rien ; où les pays et les mondes se confondent ; où rien ne semble arriver, excepté l'impossible et l'absurde.

Cependant nous devinons, comme à travers une brume qui les grandit et les estompe, les principaux événements de l'histoire, ou plutôt ceux de l'histoire de l'âme de l'homme : sa soumission graduelle aux lois religieuses, ses révoltes et ses aspirations vers la liberté. Et nous sentons que, dans tous ces grands mouvements, les hommes et les peuples ne comptent pas. Tout est un grand conflit d'êtres abstraits, qui prennent comme champ de bataille l'esprit humain, parfois s'incarnent dans un homme, mais se meuvent sur des terres et des mers différentes des nôtres.

Blake a appelé ces quatre livres le *Chant de Los* parce qu'ils forment l'histoire, telle qu'elle est vue par le prophète de l'éternité. Les deux premiers (*l'Afrique* et *l'Asie*), composés chacun de deux pages courtes, racontent la chute de l'homme primitif et ce que Blake appelle son rapetissement depuis l'éternité, à savoir l'introduction dans son esprit de toutes les religions philosophiques, sensualistes ou théocratiques du monde ancien.

L'Amérique est l'histoire de sa révolte. En Amérique, en effet, dans l'ouest, « région des sensations végétatives », les passions et les

désirs corporels sont restés, et, par eux, le sentiment de l'infini et le besoin de la liberté. Aussi cette partie de l'esprit humain se soulève-t-elle contre toutes les puissances tyranniques du monde. L'humanité se réveille ; la liberté tonne dans l'espace, au milieu des constellations et des nuages de Jehovah-Urizen. L'étendard de la révolte est déployé ; les anges dénoncent la fausseté de toutes les dominations ; la terre, qui adorait le vide, voit ses yeux s'ouvrir, et les flammes d'une naissance nouvelle s'étendent autour de l'univers. Tout ceci est symbolisé par la guerre de l'Indépendance américaine ; mais le poète en prend à peine un ou deux détails et incarne ses principes dans un bien petit nombre de ses héros, qui ne font que passer. Tout ce qu'il voit, ce sont les luttes gigantesques qui ont pour théâtre l'âme éternelle et qui se terminent par la destruction des barrières des cinq sens dans les flammes immortelles de la passion. Et, pendant que les vers parlent d'Amérique et de guerre, les illustrations les soulignent par l'histoire de la régénération de l'humanité, sous les symboles d'Orc entouré de flammes, de la Femme Écarlate prêchant la fausseté, de la Terre adorant le Vide, d'Urizen dans son firmament, de l'homme nouveau-né dans les vagues à courbes de matrice formées par les ondulations des blés de la vie, du vieillard cherchant le repos devant la porte de la Mort, de l'âme se levant régénérée au-dessus du corps décomposé.

Le lecteur, intrigué par le manque de suite ou de vraisemblance dans le récit, sera néanmoins frappé par l'enthousiasme délirant de la résurrection, par la sensation de la vie nouvelle que jette dans le monde le jour de la délivrance :

Le matin vient, la nuit s'en va ; les veilleurs quittent leurs postes.
La tombe s'ouvre béante, les parfums tombent ; le linceul est replié.
Les ossements de mort, l'argile extérieure, les muscles retirés et secs
S'ébranlent, ressuscités ! Ils se meuvent, ils respirent ; ils s'éveillent !
Ils s'élancent comme des captifs délivrés quand se brisent leurs barreaux et
[leurs liens.

Que l'esclave abandonne les labeurs de la meule et s'élance dans les champs ;
Qu'il regarde le ciel et rie dans l'air lumineux !
Que l'âme enchaînée, emprisonnée dans l'obscurité et les soupirs,
Dont le visage n'a pas vu un sourire depuis trente pénibles années,
Se lève et regarde : ses chaînes se détachent ; les portes du donjon sont
[ouvertes.

Que sa femme et ses enfants lui reviennent, de sous le fouet de l'oppresseur ;
Ils regardent derrière à chaque pas et croient que c'est un rêve.
Ils chantent. Le soleil a laissé sa noirceur et a trouvé un matin plus frais

Et la lune superbe se réjouit dans une nuit claire, sans nuages.
L'Empire n'existe plus, et le Lion et le Loup vont finir ¹.

Résurrection, liberté, printemps, tous les symboles sont mêlés, mais tous parlent de la régénération et du triomphe de la vie sur la mort.

Là aussi se trouvent quelques-unes de ses attaques les plus virulentes contre la religion des églises, quelques uns de ses cris de joie à la destruction du Décalogue devant l'immense pouvoir des désirs de l'humanité. Les haines des nations contre les prêtres et les rois s'exhalent en vers enflammés :

.. Qui a commandé ceci ? Quel dieu ? quel ange ?

Empêcher les âmes généreuses d'agir, jusqu'à ce que les autres

Deviennent les maîtres illimités de toutes les énergies de la nature ?

Jusqu'à ce que la pitié soit devenue un commerce, la générosité une science

Par laquelle les hommes s'enrichissent, en donnant aux forts le désert stérile ?

Quel est ce dieu, qui écrit des lois de paix, et se revêt de la tempête ?

Quel ange miséricordieux qui désire des larmes et se rafraîchit du vent des
[sopirs ?

Quel misérable rampant, qui prêche l'abstinence, et qui se gorge

Du gras des agneaux ? Je ne veux plus suivre ; je n'obéis plus ².

1. The morning comes, the night decays, the watchmen leave their stations ;
The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up ;
The bones of death, the covering clay, the sinews shrunk and dried,
Reviving shake ; inspiring move, breathing ! awakening !
Spring like redeemed captives when their bonds and bars are burst :
Let the slave grinding at the mill, run out into the field :
Let him look up into the heavens and laugh in the bright air ;
Let the chained soul shut up in darkness and in sighing,
Whose face has never seen a smile in thirty weary years,
Rise and look out ; his chains are loose, his dungeon doors are open.
And let his wife and children return from the oppressor's scourge :
They look behind at every step and believe it is a dream,
Singing : The Sun has left his blackness and has found a fresher morning
And the fair Moon rejoices in the clear and cloudless night ;
The Empire is no more, and now the Lion and Wolf shall cease.

(*America*, p. 6.)

2. ... Who commanded this ? What God ? What angel ?
To keep the generous from experience, till the ungenerous
Are unrestrained performers of the energies of nature,
Till pity is become a trade and generosity a science,
That men get rich by, and the sandy desert is given to the strong
What God is he that writes laws of peace and clothes him in a tempest ?
What pitying angel lustrous for tears and fans himself with sighs ?
What crawling villain preaches abstinence and wraps himself
In fat of lambs ? No more I follow ; no more obedience pay.

(*America*. p. 11.)

Ainsi le poème de l'*Amérique* se trouve être à la fois un fouet de satire et une trompette de révolution. Il a toute l'énergie cinglante de l'un et toute la musique stridente de l'autre.

L'*Europe* est une vision beaucoup plus pleine d'ombres. Son dessein semble être le récit du développement du christianisme et de la civilisation européenne pendant dix-huit siècles. Blake y raconte, à sa façon brumeuse, comment, pendant ce temps, une religion fut prêchée, qui détruisit l'antique amour de la nature et de la beauté. Ce furent les dix-huit siècles du sommeil d'Enitharmon. Mais la nature se venge. Peu à peu la science et la philosophie se développent, et, à la fin, il se forme une religion naturelle qui tue le faux christianisme des prêtres. Les enfants d'Enitharmon luttent contre ceux de Los — nature contre prophétie. Ils bâtissent un temple à Verulam : la philosophie baconienne des sens et de l'expérience. Là, tout le monde va adorer, jusqu'à ce que l'infini se change en un serpent dans l'esprit humain, et que la science rapetisse toutes les conceptions de l'éternité. La fin du faux christianisme est proche. Il suffit que quelqu'un puisse sonner la trompette du jugement. L'ange d'Albion n'en a pas la force. Mais Newton arrive et souffle. La trompette retentit ; c'est le coup de vent de la science détruisant tout ce qui restait des religions. Les légions d'anges tombent, comme des feuilles en automne, s'en allant vers leurs sépulcres. Mais alors Enitharmon s'éveille, l'amour de la Nature est de nouveau puissant. Elle et ses enfants sont enveloppés par la flamme d'Orc ; la passion humaine triomphante se répand sur le monde. Ici, comme dans l'*Amérique*, c'est le signal pour la venue de la liberté. et on la voit apparaître dans les vignobles rouges de la France. La Révolution française commence, et Los peut appeler ses enfants pour la lutte sanglante.

Tout ce poème est confus et écrit en langage symbolique, sans explications. Il marque un changement complet dans le style de Blake. Nous ne vivons plus qu'au milieu de ses créations : Rintrah le roi furieux, Leutha l'amour muet, Antamon le prince de la rosée, Sotha et Thiralatta, habitantes secrètes des cavernes rêveuses. Les nuages forment la chambre du grand conseil d'Albion ; lui-même se limite au monde des sens ; les personnages du livre d'*Urizen* vont et viennent à l'improviste. Presque la seule impression littéraire produite, après celle d'étrangeté obscure, est l'étonnement devant la puissance de vision qui pouvait créer tout cet univers et le manier aisément.

Mais maintenant le mysticisme domine tout à fait Le prophète a cessé d'écrire pour les hommes. Ce dernier livre, dans ses quelques pages, présente tous les caractères de ce que sera Blake à l'avenir. Sa lecture patiente est la meilleure préparation à l'étude des trois grands Livres prophétiques qu'il reste à examiner.

XXI

LES GRANDS POÈMES : VALA, JÉRUSALEM ET MILTON.

Ces trois livres prophétiques forment un groupe à part dans l'œuvre de Blake. Ils sont, de beaucoup, les plus volumineux. *Vala* contient plus de quatre mille vers ; *Jérusalem*, un nombre plus grand encore. Les deux livres de *Milton* (au lieu de douze, projetés) ont environ douze cents vers. Dans tous, les vers sont très longs, atteignant jusqu'à quinze ou seize syllabes.

Ce sont surtout ces livres que Blake considérait comme sa grande œuvre, celle qui devait faire sa renommée, au moins dans le monde de ses visions. Ce sont des épopées colossales, toutes écrites en langue symbolique et racontant les vicissitudes de personnages mythiques. Leur scène n'a ni lieu ni temps spécial. Les événements qu'elles racontent sont arrivés à n'importe quel moment, ou plutôt ils arrivent éternellement, hors des temps. Toutes trois sont l'histoire de l'Homme universel, de sa chute à sa régénération. Mais chacune la raconte à un point de vue différent.

Dans *Vala*, c'est surtout la lutte des Zoas pour dominer l'esprit de l'homme pendant son long sommeil sur le rocher des âges ; dans *Jérusalem* ce sont les travaux de Los au milieu des fils et des filles d'Albion et les persécutions de Jérusalem, émanation de l'homme éternel ; dans *Milton*, c'est un épisode de la même histoire, vu de très loin, dans le monde des Éternels, où Los se sert de Milton et de Blake. Ces trois poèmes ont été écrits par accès, lorsque l'inspiration venait, une page ou deux à la fois. Ces pages elles-mêmes n'ont jamais été fondues par leur auteur en un ensemble harmonieux ; elles ont à peine été revues avant d'être publiées, et il importait peu à Blake qu'une vision se reliât logiquement à celle qui la précédait.

De là la grande difficulté qu'on éprouve lorsqu'on essaie de donner un résumé de ces longs récits, de même qu'il serait difficile de résumer un rêve entrecoupé de cauchemars fiévreux. Il y a à peine

une direction générale dans les événements ; chaque épisode est distinct, sans rapport de cause à effet avec ceux qui le précèdent ou le suivent. Le sommaire des pages successives aurait l'air d'être la table des matières de deux ou trois récits mêlés au hasard l'un dans l'autre, comme un jeu de cartes, avec des répétitions çà et là, et ailleurs des vides impossibles à remplir.

Les illustrations n'aident que peu à la compréhension du texte. Dans *Vala*, elles sont au bas de chaque page manuscrite ; les éditeurs ne les ont pas reproduites dans le poème imprimé (excepté quelques spécimens). Dans *Jérusalem*, elles encadrent le texte et s'y mêlent. Dans *Milton*, elles sont plus rares et à l'état d'esquisses imparfaites. Mais, dans les deux premières œuvres surtout, elles sont loin de correspondre exactement au texte, ne l'illustrent pas, l'expliquent encore moins. Elles se contentent de lui être parallèles et d'exprimer certaines des conceptions de Blake, parfois suggérées par la page du texte, ou par une ligne, mais souvent n'ayant aucun rapport apparent avec lui.

Peut-être, de chacun de ces trois livres, pourrait-on faire un récit suivi, à condition de les émietter, de supprimer tout ce qui ne peut pas entrer dans le cours des événements, de remplir certaines brèches et d'expliquer bien des obscurités. Mais ce serait un travail que Blake serait peut-être le premier à réprouver, et qui ne donnerait sans doute pas le chef-d'œuvre qu'il avait rêvé. Tout ce qu'on peut faire, c'est d'indiquer les grandes lignes de chacun, sans cependant prétendre arriver à en donner l'impression exacte, et d'en signaler les fragments les plus remarquables.

VALA.

Vala aurait mieux été décrit par l'un de ses premiers titres : *Les quatre Zoas* ou *Les Tourments de l'Amour et de la Jalousie*. Le dessein de Blake, dans les neuf chants ou nuits qui le composent, était de dire l'histoire « des quatre êtres puissants qui sont dans chaque homme », et surtout celle d'Urthona, « sa chute dans la division et sa résurrection dans l'unité », produisant en même temps le retour à l'unité primitive de l'homme. En fait, le sujet est beaucoup plus compliqué et se développe dans trois séries différentes d'événements.

Le premier côté et le plus apparent, au moins en commençant, c'est la division de chaque Zoa en son spectre et son émanation ; les

courses errantes de l'un à la poursuite de l'autre, l'émanation repoussant toujours le spectre, jusqu'à leur réconciliation et leur réunion finale. Les tourments de l'amour et de la jalousie sont des conséquences de leur séparation et de leurs disputes.

Mais cette division de chaque Zoa est accompagnée ou suivie d'un autre élément de désordre : le changement de leur place dans l'univers et dans l'homme, et ceci forme le second côté du sujet. Urizen tomba, le premier, de son trône dans le nord, après qu'il en eut précipité Ahania. Ce fut la cause de grandes perturbations parmi les autres, de luttes entre les quatre, de voyages sans but à travers leurs mondes, jusqu'à ce que chacun retrouvât sa place à la fin, en même temps que son émanation et son spectre se réunissaient.

Le troisième côté du sujet est la répercussion de tous ces événements sur Albion ; comment il tomba de l'Éternité, fut dominé par les Zoas, veillé par Luvah, l'agneau de Dieu, instruit par Los, préservé sur le Rocher des Ages pendant les luttes des esprits ; comment enfin, à la grande réconciliation et au jour du Jugement, il fut régénéré et admis de nouveau à la fête des Éternels.

Cette triple histoire se déroule à travers des épisodes sans nombre. D'abord, nous assistons aux courses de Tharmas sur l'abîme à la recherche de son Enion perdue ; nous entendons les lamentations d'amour de celle-ci, errante sur les limites du néant ; nous voyons Urizen se proclamer le seul dieu et l'Homme s'étendre comme mort sur le Rocher des Ages (1^{re} Nuit). Puis viennent les œuvres d'Urizen, qui bâtit la coque du monde, où Los et Enitharmon se poursuivent en accès alternatifs de jalousie, de haine et d'amour, et où flottent sur les vents les plaintes sans fin d'Enion délaissée par Urizen (2^e Nuit). Bientôt nous voyons la chute d'Urizen à travers les mondes, avec d'immenses gémissements et une confusion énorme, et l'avènement de Tharmas, se levant sur les ruines (3^e Nuit). De nouveau, Blake nous raconte comment les changements d'Urizen furent fixés par Los, qui devint l'humanité esclave ; nous apprenons comment fut créé notre corps de mort, pour empêcher l'homme de se contracter jusqu'à sa destruction complète (4^e Nuit). De nouveau nous lisons l'histoire de la naissance d'Orc, incarnation de Luvah, le récit de sa croissance, de sa captivité sur les montagnes de la Jalousie, de ses convulsions qui ébranlent même les domaines souterrains d'Urizen, et déterminent celui-ci à visiter ses royaumes (5^e Nuit). Nous accompagnons Urizen à travers la splendeur sauvage et morne de ses univers, et nous sommes

assourdis par le fracas de ses légions armées s'entre-heurtant avec celles de Tharmas et d'Urthona et préparant la grande bataille contre Luvah-Orc (6^e Nuit). Nous suivons les vicissitudes de tous les Zoas pendant les guerres d'Urizen et d'Orc, loi contre passion, s'enchevêtrant dans un réseau inextricable d'aventures : la fuite de Tharmas ; la croissance de l'arbre du mystère autour d'Urizen ; la naissance du Serpent qui sort des membres d'Orc et va s'enrouler autour de l'arbre ; la première défaite de Luvah (distinct d'Orc) cloué comme le Christ pour six mille ans ; la division d'Urizen après sa victoire ; sa nouvelle naissance en tant que fils d'Enitharmon dans les mains de Los ; la division d'Urthona en son spectre et Los, leur réunion par l'intermédiaire d'Enitharmon ; l'exil de Vala, émanation de Luvah ; la construction de Golgonooza par Los et Enitharmon, et la naissance de leurs nombreux enfants (7^e Nuit). Dans le chant suivant apparaît l'Agneau de Dieu ; en même temps que sa venue se produit la création des hommes individuels, chacun recevant des corps de « végétation », et aussi l'arrivée de Satan³, de Rahab et de Tirzah. Rahab triomphe de l'Agneau, qui est condamné et crucifié par le Sanhedrin de Satan, enterré par Los et pleuré par Jérusalem, émanation d'Albion. Mais nous voyons aussi la mort d'Urizen, tué par sa copulation avec Rahab, transformé en une forme de pierre sans vie et en un spectre effrayant (8^e Nuit). Alors la confusion augmente, mais le dénouement approche ; c'est la Nuit du Jugement. Le Christ délivre de leurs corps les esprits de Los et d'Enitharmon, et ceux-ci détruisent le monde visible. Urizen se repent de son orgueil, reprend son ancienne place, voit son spectre revivre et s'unir à la fin avec Ahania, pour semer la nouvelle moisson humaine. Orc, consumé dans ses flammes, renaît de nouveau en tant que Luvah. Celui-ci et Vala, l'âme double et sans péché, se retrouvent une fois de plus dans la béatitude des jardins de l'éternité. Là sont aussi Tharmas et Enion, réunis à la fin et devenus petits enfants. Il ne reste plus qu'à rassembler la moisson et qu'à presser la vendange de l'humanité régénérée, à saluer le réveil final d'Albion de sa couche de mort, et avec lui le réveil de l'univers, pour aller s'asseoir au banquet infini de ses frères les Éternels (9^e Nuit.)

C'est là une histoire bien longue et bien filandreuse, sans doute, même ainsi émondée des mille détails qui l'encombrent, et elle est bien loin de l'idéal de l'épopée classique. Il ne faut pas la juger par comparaison avec *l'Iliade* ou la *Divine Comédie*. Nous conseillerions

plutôt au curieux ou au lecteur de Blake de la lire comme quelque saga du nord ou quelque interminable épopée de l'Inde primitive. Qu'il n'essaie même pas, à première lecture, de comprendre les allégories et les mythes. Qu'il prenne Urizen, Los, Enitharmon, Tharmas et les autres comme des demi-dieux illogiques et protéens, comme des héros monstrueux de temps préhistoriques. Qu'il y pense comme à Odin, à Balder ou à Sigfried. Qu'il se rappelle que nos lois de temps, d'espace, de causalité, n'ont rien à faire avec les Éternels, et qu'il ne s'arrête pas aux inconséquences ou aux absurdités apparentes. Que les impossibilités et les invraisemblances ne le choquent point, et ne l'empêchent point d'avancer. Il pourra errer un peu au hasard avec Blake dans le royaume bizarre de ses fantaisies ; qu'il ne se demande pas où il va ; il suffit de suivre avec confiance et de regarder en passant. Il traversera des chambres secrètes et des corridors tortueux, couverts de tapisseries splendides, dont il finira peu à peu par reconnaître les figures. Il ne trouvera rien de mesquin ni de ridicule. Il pourra par moments être ébloui par les flammes trop vives des incendies d'univers ; être assourdi par les voix tonnantes des Titans ; égaré au milieu des brumes de mondes infinis. Mais il se sentira toujours en présence de quelque chose de plus noble et de plus haut que la vie ordinaire ; il aura conscience d'être entraîné par une force supérieure à la sienne ; de planer souvent dans les régions les plus élevées de la poésie et de l'imagination, pour ne jamais tomber dans les mares de la banalité ou de la pensée insignifiante. Les brumes même qui l'entourent ne sont pas les brouillards empestés des marais ; ce sont, suivant l'expression de Swinburne, les vapeurs d'un nuage chargé de tonnerre.

D'un bout à l'autre de ces quatre mille vers, toutes les ressources du génie de Blake sont en jeu : richesse des images, véhémence, enthousiasme, pathétique, douce musique des chants d'amour ou des hymnes d'extase. Toute une anthologie pourrait en être tirée. Si l'ensemble, en tant qu'ensemble, est défectueux, aucun fragment n'est sans ses beautés spéciales. Nous en avons cité un grand nombre dans l'exposition des doctrines de Blake ou dans l'étude de l'influence du mysticisme sur son génie, mais bien d'autres restent encore. On erre, comme dans le monde de Tharmas, « dans le secret de douces ailes, dans des labyrinthes de beauté troublante ». Il n'est possible que d'indiquer quelques passages : la description d'Enion

sur les rochers, tandis que la vie végète, grouillante, autour et au-dessous d'elle (I, 169) ; le chant de la nature au festin nuptial de Los et d'Enitharmon (I, 356) ; les gémissements d'Enion si poignants par le sens de la souffrance universelle (I, 373) ; le chant d'amour d'Enitharmon suppliant son bien-aimé et déversant sa vie en lui (II, 335) ; les craquements de la chute d'Urizen dans les univers (III, 136) ; la description cyclopéenne de Los rebâtissant le monde (IV, 164) ; les lamentations d'Urizen, si pleines de regret et d'orgueil, chant de douleur d'un dieu vaincu (V, 190) ; la peinture étrange des pays de cauchemars à travers lesquels Urizen voyage, désespéré (VI, 86) ; ses cris d'angoisse, semblables à ceux de Satan (VI, 186), ses invectives amères contre la société, si mordantes dans leur simplicité énergique (VII, 115) ; les plaintes de Los privé de l'amour d'Enitharmon alors que tout est joie autour de lui (VII, 182) ; l'invocation à Vala, la nouvelle Madeleine, chantée par les esprits avant la bataille (VII, 671), l'appel fervent des filles de Beulah vers l'Agneau de Dieu, avec une prière que l'on dirait détachée de quelque chapitre de saint Jean (VIII, 236) ; la vision formidable du spectre d'Urizen (VIII, 409) ; le neuvième chant tout entier, vision apocalyptique du jugement, si pleine de majesté, depuis le tableau des convulsions de la terre jusqu'à l'apothéose finale de l'homme et du monde dans les rayons de la lumière éternelle.

Et au milieu de tout ce concert, combien de phrases isolées qui chantent dans l'esprit ; caressantes à l'oreille comme une douce mélodie, ou qui charment l'imagination par leur beauté de rêve :

La marche des longs vers héroïques et retentissants

Formés en ordre pour le jour de la bataille intellectuelle.

... Qu'elle se cache, ignorée, dans les recoins adoucis de l'obscurité si-
[lencieuse.

... Désirant que la terre pût ouvrir ses paupières

Et contempler cette beauté merveilleuse au milieu de sa splendeur.

... ton âme,

Cet infini sombre et lugubre, où montent et descendent les tourbillons
[de pensées.

... La beauté rougissante de désir et raillant son désespoir cruel.

... Beulah ! un doux univers lunaire, féminin, enchanteur,

Pur, tendre, serein, donné par la miséricorde à tous ceux qui dorment.

... Enitharmon répondit avec une larme, le front plissé,

Sombre comme une matinée humide, lorsque se montre la lumière rosée.

... Mais le soleil n'existait pas encore. Remplissant l'étendue,
Il dormait comme un oiseau dans la coquille bleue qui va bientôt s'ouvrir ¹.

Mais il est inutile d'aller plus loin ; et nous n'avons pas épuisé la première moitié du premier chant.

Telle est cette première des trois longues épopées : une série de beautés, gâtée par sa longueur même, par les défauts énormes de sa composition, qui ne font d'elle que des « membres épars » du poète. Bien beaux fragments pourtant ! Ils datent de la meilleure période du développement mystique de la poésie de Blake. Il n'est plus, comme dans les *Chants d'Innocence*, le poète déjà coloré de mysticisme ; mais il est le mystique encore vivifié par ses dons poétiques. Sans doute, ses créations sont trop loin de nous pour être pleinement comprises. L'esprit ne peut pas les goûter complètement à cause des problèmes complexes et souvent insolubles qu'il ne peut s'empêcher de sentir par-dessous. Mais la poésie en est encore assez humaine pour qu'on puisse en apprécier la beauté ; et si l'on marche tout le temps sur cette limite indécise qui sépare le grandiose de l'absurde, on a, sans jamais tomber dans le second, de nombreuses visions du premier.

1. ... the march of the long-resounding, long-heroic verse
Marshall'd in order for the day of Intellectual battle... (I, 2.)
— Let her lay secret in the soft recesses of darkness and silence. (I, 26.)
— And wishing that the earth could ope her eyelids and behold
Such wondrous beauty opening in the midst of all his glory. (I, 67.)
— thy soul,
That dark and dismal infinite where thought rolls up and down. (I, 90.)
— Beauty all blushing with desire, mocking her fell despair. (I, 156.)
— ... Beulah, a soft, moony universe, feminine, lovely,
Pure, mild and gentle, given in Mercy to all those who sleep (I, 198.)
— But Enitharmon answered with a dropping tear and frowning,
Dark as a dewy morning when the crimson light appears. (I, 229.)
— But the bright sun was not yet. He, filling all the expanse,
Slept as a bird in the blue shell that soon shall burst away. (I, 321.)

JERUSALEM.

Le sommeil d'Ulro, le passage à travers
La mort éternelle, et le réveil à la vie éternelle.
Ce sujet m'appelle nuit après nuit dans mon sommeil, et chaque matin
Il m'éveille au lever du soleil. Alors je vois le Sauveur au-dessus de moi
Répandant ses rayons d'amour et dictant les paroles de ce doux chant ¹.

Tel est, d'après les premiers vers du poème, le sujet de *Jérusalem* : le sommeil d'Ulro, c'est-à-dire l'erreur et l'illusion de la vie matérielle ; la chute de l'humanité et sa régénération. Blake ne sort jamais de ces questions immenses, déjà examinées dans les premiers livres prophétiques et encore dans *Vala*. Ici le point de vue est différent. Il ne s'agit plus des Zoas et de leurs querelles ; ou du moins ils ne forment plus le premier plan. Le point important, ce sont les rêves de l'homme durant son sommeil de matérialité. L'Homme universel, Albion, est le principal personnage dans le livre. Jérusalem n'est que la somme de ses émanations, de ses amours et de ses sentiments. Le poème raconte comment elle erre loin de lui après sa chute, pour le retrouver de nouveau à l'aurore de la Vie éternelle. Cependant, de même que Vala dans le poème précédent, elle ne tient pas le plus grand espace dans le livre. Une importance capitale est donnée plutôt à toutes les puissances qui cherchent à la détruire ou à l'éloigner et à celles qui la protègent : Albion et sa famille parmi les premières, Los et ses enfants parmi les secondes.

Le sens caché est très obscur, plus que dans aucun autre livre. De même que tous les écrits symboliques, la lettre peut suggérer bien des interprétations et s'y adapter plus ou moins bien. L'artiste pourra voir dans *Jérusalem* la personnification de l'imagination pure luttant contre les modèles et les règles dans la poésie et l'art : le polémiste politique la considérera comme la déesse de la liberté dominée par les rois ; le moraliste, comme le développement libre des désirs et des instincts humains, arrêtés par les lois morales et religieuses. Toutes ces interprétations — et d'autres encore — peuvent

1. Of the sleep of Ulro † and of the passage through
Eternal Death † and of the awaking to Eternal Life
This theme calls me in sleep night after night and every morn
Awakes me at sunrise ; then I see the Saviour over me
Spreading his beams of love and dictating the words of this mild song.
(*Jerusalem*, 4, 1.)

être justifiées par l'explication suivante, donnée au bas de l'une des principales illustrations : « Jérusalem est appelée Liberté parmi les fils d'Albion. » Et, si l'on se rappelle que le Spectre est le pouvoir de logique qui fait les lois, elles ne seront point démenties par cette espèce d'épigraphe, que nous avons déjà citée, écrite en caractères renversés comme dans un miroir, au coin d'un autre des dessins les plus importants du livre, celui d'Albion déchu :

Chaque homme est au pouvoir de son spectre
Jusqu'à l'arrivée de cette heure
Où son humanité s'éveillera
Et jettera son spectre dans le lac.

Le sens le plus apparent semble être le dernier : Jérusalem est la liberté morale ; la faculté pour nous d'étendre et de satisfaire nos énergies. La première page du poème montre, dans le dessin qui accompagne le titre, une femme, Rahab ou Tirzah, vêtue, étreignant l'homme, qui essaie de lui échapper, et qui est délivré par Jérusalem. Celle-ci est une femme nue, planant dans les airs. Tel est le symbole de l'homme enchaîné par les fausses religions qui se revêtent de chasteté, et s'enfuyant vers la liberté sans voiles.

La véritable religion, qui était pour Blake, comme nous l'avons vu, l'accomplissement des désirs de l'homme et l'amour universel, se trouvait, d'après lui, avoir contre elle deux grands systèmes philosophiques : d'une part, toutes les religions et toutes les morales orthodoxes, qui restreignent les désirs et écrivent le « tu ne dois pas » du Décalogue ; d'autre part, les religions de philosophie et de science qui nient la révélation et concentrent les aspirations de l'homme sur lui-même. Le premier a comme type le judaïsme, le second les doctrines des déistes. Celui-là s'appelle Rahab, religion de loi, de péché et de vengeance ; celles-ci Tirzah, religion de la Nature et du matérialisme. Par suite, le poème de *Jérusalem* est surtout, après la chute de l'homme, la croissance de ces deux religions, puis leur destruction finale et la régénération de l'humanité par la liberté.

Il est divisé en quatre livres, chacun précédé d'un court prologue, partie en prose et partie en vers.

Le premier livre, après un prologue au lecteur pour exposer quelques-unes des théories générales de Blake, décrit la situation d'Albion au moment de sa chute et comment il divise Los en deux : le prophète et son spectre. Puis ces deux luttent l'un contre l'autre :

le premier pour sauver Albion, le second pour le détruire. Les fils d'Albion à leur tour se détachent de lui et bâtissent dans le monde tous leurs faux systèmes, tandis que Los construit Golgonooza, l'univers de l'imagination et de la vie artistique, où toutes choses existent dans l'éternité. Après ces divisions, nous voyons Albion tomber, Jérusalem et Vala s'enfuir loin de lui. Nous entendons les lamentations de tous, surtout celles d'Albion lui-même, déplorant et maudissant sa chute, et n'y voyant point de remède. Il est maintenant désespéré et complètement au pouvoir de son spectre.

Le second livre s'occupe surtout de la première erreur : la fausse religion de la loi. De là son prologue adressé aux juifs et symbolisant, dans un remarquable petit poème, l'évocation de la Jérusalem céleste rayonnant sur Londres, son assombrissement par la victoire de Satan, puis son Jugement et sa Rédemption par le Christ. D'un bout à l'autre du livre, se déroule capricieusement l'histoire de la formation des fausses religions et des efforts de Los pour les arrêter. C'est la création d'un Dieu à l'image des frayeurs de l'homme, et l'adoration atterrée de celui-ci ; ce sont les prières d'Urthona, l'esprit prophétique « qui maintient la Vision divine dans les temps troublés » et qui appelle le Sauveur. Puis viennent les voyages de Los parcourant l'âme humaine, essayant d'y trouver tout ce qui est coupable et ne voulant que pardonner ; puis la formation de Satan, le pouvoir raisonneur dans chaque homme, et l'édification des religions terribles de la Loi ; en même temps la domination de Vala, la beauté féminine, sur Albion, la suprématie de la femme sur l'homme et le commencement de l'amour légal et jaloux. A partir de ce moment, Albion s'enfuit loin de l'amour universel, devient égoïste, croit aux commandements de vengeance au faux principe de la rédemption par le sacrifice de l'innocent ; il marche vers la mort éternelle. C'est en vain que le Sauveur crée Adam, limite de la contraction pour le sauver du néant ; qu'il déploie devant lui la Vision divine, « les amours » et les larmes des frères, des sœurs, des pères et des amis, que « l'homme ne peut cesser de voir sans cesser immédiatement d'exister. » En vain, la famille divine, tous les désirs de l'homme, le suivent, symbolisés par les villes de l'Angleterre ; en vain, Los lui explique longuement la doctrine du pardon et sa fonction dans le monde. Jérusalem s'en est allée ; tout ce qu'on peut faire, c'est de la cacher dans le grain de sable de Lambeth, où le démon ne peut la trouver, le seul reste de la faculté d'imagination,

réfugié dans Blake. Mais Albion est attiré par les rouages de son propre raisonnement et tombe dans la non-entité. Les lamentations de la famille divine s'expriment par la voix de Bath, tandis qu'il meurt et est reçu dans les bras du Sauveur. Quant à Jérusalem, elle se réfugie dans Beulah. Sur la terre, il ne reste plus de vivant qu'Erin, émanation de la famille divine (l'esprit poétique de l'Angleterre). Celle-ci raconte comment le rapetissement de l'homme a produit son corps matériel et comment les Zoas sont devenus des organes. Ses dernières paroles sont à la fois un enseignement et une espérance : elle expose à nouveau la vraie doctrine du pardon, tandis que les filles de Beulah répètent leur invocation à l'Agneau de Dieu pour qu'il vienne effacer même le Souvenir du Mal.

Le troisième livre est, en intention, dirigé contre la Religion naturelle et commence par une adresse aux déistes. Cependant, il semble ne s'y rapporter que peu, excepté en tant qu'il expose les idées de Blake sur ce qu'est le corps humain et la nature matérielle. De même que l'existence du corps est une conséquence du rapetissement de l'esprit de l'homme, semblable à un gaz qu'on aurait liquéfié puis solidifié par compression, de même l'existence de la nature visible est due uniquement aux illusions de ses sens et de sa raison. Son spectre Raison s'est élevé au-dessus de lui, disant : « Je suis Dieu. » Tous les Éternels ont élu sept d'entre eux pour veiller sur l'humanité, le dernier étant Jésus, qui a maintenu le contact de l'homme avec l'éternité. Il doit en venir un huitième dont le nom n'est pas indiqué (Milton ? Blake ?). Mais les filles d'Albion, après avoir tissé la vie végétative de l'homme et de ses organes, tissent celle du monde de la génération et de son temple, le firmament, la terre, la coque du monde. Cette œuvre est complétée par les filles de Los qui, sur les métiers d'or de Cathédron, produisent tout ce qui est faible et doux sur la terre : le ver à soie, la chenille, l'araignée, l'oiseau ou l'agneau. Ainsi, l'infini est circonscrit ; Jérusalem, le désir sans bornes, se heurte à chaque pas aux limites et aux restrictions des impossibilités matérielles. Elle s'oppose au monde réel ; celui-ci l'appelle le Péché, et elle-même est pleine de doutes et de craintes. La divine Vision vient la consoler en évoquant le tableau de Marie accusée d'impureté par Joseph et se glorifiant du pardon du Seigneur. Ainsi elle est réconfortée, se reprend à espérer et se confie aux paroles du Christ :

Repose en moi jusqu'au matin du sépulcre ; je suis ta vie...
Quoique tu sois mise en prison, emmenée au jugement, affamée dans les rues,
Je commanderai au nuage de te nourrir, et au rocher dur
De faire jaillir le lait et le vin. Quand même tu ne me verrais pas d'une
[saison,
Même d'une longue saison dans un voyage pénible et un désert hurlant,
Quoique le nuage de Vala t'enveloppe, que les flammes de Luvah te poursui-
[vent,
Crois seulement et aie foi en moi ; car toujours je suis avec toi ¹.

Mais tout est bataille dans Albion. Tharmas est tué par Luvah ; la pitié naturelle et la vie par les religions de sacrifice et de haine ; les hommes se tournent les uns contre les autres ; la tyrannie et la guerre sont menaçantes. La lutte fait rage autour de Vala ; les systèmes s'entre-choquent devant le mystère de la nature ; et Luvah, esprit de douceur, est, comme dans *Vala*, vaincu et crucifié. Les religions naturelles deviennent tyranniques, sacrifient des victimes, sont Rahab et Tirzah, bâtissent sans cesse la génération, consacrent le culte du corps, nient l'éternité, soumettent l'homme à une fausse pitié. En conséquence, la passion de l'homme remplace ses énergies intellectuelles, et les guerriers chantent la puissance de la femme divinisée. Les pouvoirs masculins font des lois égoïstes, se divisent l'Angleterre, et à cette division s'ajoute celle des nations, que l'on voit placées entre les diverses barrières de Jérusalem, maintenant devenue une ville. Ce livre se termine — enfin ! — d'une façon presque incohérente par une nouvelle exposition des travaux de Los et de la situation troublée des Zoas, par une définition du Spectre et par la vision confuse des évocations de l'Esprit saint chez le poète, et de toutes les Églises de l'univers.

Le quatrième livre est le retour de l'homme à l'état primitif de l'éternité par une interprétation juste de la religion chrétienne. C'est pourquoi le prologue s'adresse aux chrétiens, les mettant en garde contre les fausses religions, les interprétations erronées, qui sont

1. Repose in me till the morning of the grave : I am thy life.

.

Though thou art taken to prison and judgment, starved in the streets
I will command the cloud to give thee food, and the hard rock
To flow with milk and wine. Though thou seest me not a season,
Even a long season and a hard journey and a howling wilderness,
Though Vala's cloud hide thee and Luvah's fires follow thee,
Only believe and trust in me. Lo ! I am always with thee !

(Jerusalem, 62, 1... 24.)

des démons, contre la roue qui est la loi de Caïphe, et non celle de Jésus. Le récit est aussi indistinct que dans les autres parties. Il n'y a presque pas d'événements. Le sommeil d'Albion continue ; ses fils sont toujours divisés en spectres et émanations, raison contre affections, essayant de dévorer l'humanité endormie. Los continue ses fonctions de veilleur et de prophète. Nous entendons les lamentations de Jérusalem pleurant sa grandeur passée — en tant que cité et reine ; — celles de Vala, déesse de la nature, dont on va découvrir la fausseté illusoire. Puis les filles d'Albion préparent pour Jérusalem un corps qui déplaît à l'Agneau de Dieu, un christianisme qui n'est pas meilleur que la religion de Moïse, un idéal de chasteté par lequel la femme triomphera de l'homme ; et l'une d'elles préserve soigneusement la vieille loi fausse du talion. Los travaille incessamment, est presque harassé et se voit forcé d'évoquer pour lui-même la Jérusalem à venir. Il est saisi par l'amour, et Enitharmon lutte contre lui. Elle met dans la religion « que celui qui aime Jésus doit détester l'amour de la femme » et fait de Dieu lui-même un homme qui lui obéit. Ainsi se forme le Chérubin extérieur, faux christianisme dans lequel Jérusalem, le vrai, se trouve caché. Alors suit la division symbolique de l'homme en mâle et femelle, dans la génération des corps. Mais le Christ lui-même en naîtra, puis, se débarrassant de son corps, détruira cette loi et deviendra le Sauveur. Et toujours Los reparle de pardon et d'amour, et toujours il rejette son spectre, l'argumentation, pour ne garder que l'imagination inspiratrice. Puis tous les systèmes philosophiques élevés par le spectre disparaissent :

Toutes ses pyramides n'étaient que des grains
De sable, et ses colonnes, la poussière sur l'aile d'une mouche, et son ciel
Étoilé, un papillon d'or et d'argent, se jouant de son étreinte anxieuse ¹.

A partir de ce moment, l'humanité s'unit, l'égoïsme disparaît de l'amour. Enitharmon se soulève « comme la lune à la lumière douce », voit les sexes détruits et elle-même oubliée. Le souffle divin éveille Albion qui marche dans le ciel vêtu de flammes et voit l'Angleterre entrer dans son sein. Jésus est debout à son côté ; il est l'humanité divine et explique comment il est mort pour qu'Albion pût vivre, d'après la loi éternelle du sacrifice de soi-même. Les Zoas reprennent

1. all his pyramids were grains
Of sand ; and his pillars dust, on the fly's wing ; and his starry
Heavens, a moth of gold and silver, mocking his anxious grasp. (91, 47.)

leur place. Les corps de mort sont chassés dans la Mort éternelle, et ils s'éveillent à la résurrection dans Beulah. Toute la nature se réjouit de la disparition des fausses religions. Toutes les formes humaines latentes dans les arbres, les métaux, les pierres, se réveillent aussi dans le sein d'Albion. Et toutes les choses sont unies par l'amour, qui est l'agrégation de toutes leurs émanations, et qui s'appelle Jérusalem.

Ainsi se termine, en une vision majestueuse, un des livres les plus irritants et les plus chaotiques qui aient jamais été écrits.

Ce résumé, tout décousu, illogique et informe qu'il paraisse est encore loin de donner une impression exacte du manque de suite de l'ouvrage lui-même. Il n'est presque jamais possible d'identifier l'endroit où sont les personnages ou celui d'où ils viennent. Ils se transforment de la façon la plus insolite et la plus inexplicable. On sait à peine s'ils sont vivants ou morts. Ils s'absorbent les uns les autres, se redivisent, deviennent un autre. Ce n'est même pas un kaléidoscope. Là au moins il y a, pour une seconde, des formes et des lignes nettes, quoique nous sachions que ces dessins vont changer. Rien de cela dans *Jérusalem*. Autant vaut monter sur une colline par un jour de grand vent, suivre les montagnes de nuages s'amassant à l'horizon, et essayer de délimiter chaque nuage individuel, à mesure qu'il se disperse, qu'il disparaît dans la masse des autres, qu'il reparait de nouveau, méconnaissable, se transformant sans repos, au moment même où nous essayons d'en saisir les contours. Le seul caractère reconnaissable et à peu près fixe est celui de Los, dominant tout, semblable au centre noir de la nuée, d'où s'élance l'éclair et où se répercutent les échos incessants du tonnerre.

En fait, il n'y a guère que ce tonnerre qui soit intéressant : les discours de Los. *Jérusalem* ne peut pas être considéré comme un récit d'événements, ni comme une espèce d'épopée à la façon de *Vala*. C'est surtout un livre d'enseignements prophétiques et de déclamations. Les trois quarts sont composés des objurgations de Los ou des lamentations de Jérusalem et de Vala, mêlées aux hymnes visionnaires de Blake lui-même. Les passages les plus souvent cités sont ceux des prologues où il parle en son propre nom, comme la Vision du moine de Charlemagne (part III), ou celle de la Roue de la Religion (part IV) ou de la Jérusalem céleste, signalée plus haut. Plus que tout autre, il doit être lu par fragments, chaque page étant assez souvent une unité. Le poète en effet écrivait chacune d'elles à part, ou à peu près, sous la dictée du Sauveur et des esprits. Puis, le moment venu de les

réunir en livre, il voulut avoir quatre parties de chacune exactement vingt-cinq pages. De telles fantaisies détruisent toute littérature. Elles détruisirent son livre, comme ensemble. Pour arriver au nombre, il ajouta des pages écrites sous d'autres inspirations et à d'autres moments ; il en supprima qui auraient pu éclairer un peu le récit, sans s'inquiéter de faire des raccordements ou de combler les vides. De plus, il y a à peine une page où quelque nouveau symbole, quelque phrase énigmatique, ne vienne intriguer le lecteur, l'arrêter et lui faire fermer le livre de dépit. Il faut absolument se résigner à n'en comprendre que de courts extraits détachés. Mais, par de tels extraits l'œuvre pourra vivre. On y trouvera toujours la même sincérité de conviction, la même véhémence passionnée, la même richesse d'imagination, que dans *Vala*. Il y a sûrement beaucoup plus de bas-fonds sans lumière aucune ; mais peut-être y a-t-il quelques cimes encore plus éclatantes. C'est la transition constante, ou plutôt le passage sans transition de l'absurde au sublime. On n'est presque jamais à mi-côte. C'est ou l'abîme bourbeux ou le sommet resplendissant.

Les citations de morceaux remarquables pourraient être encore nombreuses. Tantôt c'est une définition ou un précepte dont la forme énergique se grave dans l'esprit :

... Sans le pardon des péchés, l'amour lui-même est la mort éternelle.

... Celle qui ne vénère pas vos regards menaçants ne fera que mépriser vos
[sourires.

... Il est plus aisé de pardonner à un ennemi qu'à un ami ¹.

... Car une larme est une chose intellectuelle,

Un soupir est l'épée d'un Ange-roi

Et le gémissement amer des douleurs d'un martyr

Est une flèche lancée de l'arc du Tout-Puissant ².

Plus souvent, ce sont des visions de prophète, comme celles de Babylone et de Jérusalem dans les lamentations d'Albion tombé :

Les murs de Babylone sont des âmes humaines ; ses portes, les gémisse-
[ments

Des nations ; ses tours sont les souffrances de familles autrefois heureuses ;
Ses rues sont pavées de destructions...

Et cependant tu étais belle comme un nuage d'été sur mes collines,

1 Without forgiveness of sins, love itself is Eternal Death. (64, 24.)

She who adores not your frowns will only loathe your smiles. (95, 24.)

It is easier to forgive an enemy than to forgive a friend. (91, 1.)

2. Voir page 103.

Alors que Jérusalem était le désir de ton cœur, dans les temps de jeunesse
[et d'amour.
Tes fils venaient à Jérusalem chargés de présents. Elle les renvoyait
Couverts de bénédictions sur les mains et les pieds ; des bénédictions d'or,
De perles et de diamants ¹.

ou celle de la Roue de la Religion :

Comme une roue
De feu entourant tout le ciel ; elle allait
De l'ouest à l'est, contre le courant de la Création,
Et dévorait toutes choses, dans sa furie retentissante
Et dans sa course tonnante autour du ciel et de la terre ².

C'est encore le réveil d'Albion :

La colère de Dieu éclate, jaillissant en flammes, tout autour
De ses membres formidables. Il marche dans le ciel, vêtu de feux,
Comme un tonnerre bruyant, entouré de vastes éclairs et de piliers
Enflammés, disant sous une forme humaine des paroles d'éternité ³.

ou la description de son sommeil de mort et de ruine :

Ses enfants exilés de son sein passent çà et là devant lui.
Ses oiseaux sont muets sur les collines ; les troupeaux meurent sous ses
[branches.
Ses tentes sont tombées ; ses trompettes et la douce musique de sa harpe

1. The walls of Babylon are Souls of Men ; her Gates the Groans
Of nations ; her Towers are the miseries of once happy families ;
Her streets are paved with destruction...
Yet thou wast lovely as the summer-cloud upon my hills.
When Jerusalem was thy heart's desire in time of youth and love,
Thy sons came to Jerusalem with gifts. She sent them away
With blessings on their hands and on their feet, blessings of gold,
And pearl and diamond.

(24, 31)

2. As a wheel
Of fire surrounding all the heavens ; it went
From west to east against the current of
Creation and devoured all things in its loud
Fury and thundering course, round heaven and earth.

(77, 2.)

3. The wrath of God breaking bright, flaming on all sides around,
His awful limbs, into the heavens he walked, clothed in flames,
Loud, thundering, with broad flashes of flaming lightning and pillars
Of fire, speaking the words of eternity, in human forms.

(95, 6.)

Sont silencieuses sur les hauteurs nuageuses qui vomissent fumée et flam-
[mes...
Où il trônait autrefois, il chemine maintenant dans la misère et la douleur ;
Sa beauté géante et sa perfection s'en sont allées en poussière ..
Dans le monde sombre, maison étroite, il erre au hasard,
Cherchant le repos sans le trouver ; cachée profondément en lui,
Son émanation pleure sur la terre froide et désolée ¹.

Ce sont les supplications de Vala pour être pardonnée (p. 20) ; les malédictiones d'Albion sur l'humanité (p. 24) ; la création d'une fausse religion produisant le monde matériel (p. 49) ; la bataille autour de Vala (p. 65) ; les lamentations de Jérusalem (p. 78, 79, 80) ; la radieuse vision de la Jérusalem céleste aux ailes sextuples (p. 86) ; l'enthousiasme de Los travaillant à son enclume (p. 88 et 91) ; ou, sur un autre mode, l'appel pathétique à l'Angleterre :

Angleterre, réveille-toi ! réveille-toi ! réveille-toi !
Jérusalem, ta sœur, t'appelle.

Pourquoi veux-tu dormir du sommeil de la mort
Et la laisser fermée hors de tes murs antiques ?

Tes collines et tes vallons ont senti ses pieds
Se mouvoir doucement sur leur sein.

Tes portes voyaient les actes de la douce Sion ;
C'était un temps de joie et d'amour !

Et maintenant voici que ce temps va revenir.

Nos âmes exultent, et, dans Londres, les tours
Reçoivent l'Agneau de Dieu, qui demeurera
Dans les bosquets charmants et verts de l'Angleterre ².

1. His children exiled from his breast pass to and fro before him ;
His birds are silent on his hills, flocks die beneath his branches ;
His tents are fallen, his trumpets and the sweet sound of his harp
Are silent on his clouded hills, that belch forth storms and fire...
Where once he sat, he weary walks in misery and pain,
His giant beauty and perfection fallen into dust...
In the dark world, a narrow house, he wanders up and down,
Seeking for rest and finding none ; and hidden far within
His Eon weeping in the cold and desolated Earth.

(Jerusalem, 19, 1.)

- 2 England awake ! awake ! awake !
Jerusalem thy sister calls !
Why wilt thou sleep the sleep of death,
And close her from thy ancient walls ?
Thy hills and valleys felt her feet
Gently upon their bosoms move :
Thy gates beheld sweet Zion's ways

Mis à part comme un passage encore plus remarquable est la Vision, interpolée plus tard par Blake, de Joseph et de Marie. Joseph veut la chasser pour ne pas épouser une prostituée et une adultère, tandis qu'elle exalte l'amour qui l'a rendue impure et lui a valu le pardon :

Si j'étais pure, jamais je n'aurais goûté les douceurs
Du pardon des péchés. Si j'étais sainte, je n'aurais jamais vu les larmes
De l'amour de celui qui m'aimait, au milieu même de sa colère dans la
[fournaise embrasée.

Et Joseph, l'embrassant, prêche avec elle la grandeur du pardon sans restriction, sans limite, sans compensation :

Jéhovah pardonnera-t-il une dette, à condition seulement
Qu'elle soit payée ? Ne pardonne-t-il la souillure qu'à condition que l'on soit
[pur ?

Cette dette n'est pas pardonnée ! Cette souillure n'est pas pardonnée !
C'est là le pardon des dieux, la vertu morale des païens,
Dont les miséricordes et la tendresse sont des cruautés. Mais le salut de
[Jéhovah

Est sans argent et sans paiement ; dans le pardon continuel des péchés,
Dans le perpétuel sacrifice réciproque de la grande éternité.

Alors Marie entonna un hymne, s'élança comme un fleuve
A bien des branches dans les bras de Joseph, et versa des larmes de joie
Comme des eaux multiples.

Dans son chant « Son âme glorifie le Seigneur, et son esprit exulte en Dieu son Sauveur ». C'est une exultation différente de celle du *Magnificat* orthodoxe, mais elle est pleine de la même éloquence, de la même gratitude, humble et triomphante, envers le Rédempteur.

Est-ce la voix de mon Seigneur qui m'appelle de nouveau ? Suis-je pure par
[sa miséricorde
Et par sa pitié ? Suis-je devenue belle comme une Vierge dans sa lumière,
[moi,

Then was a time of joy and love !
And now the time returns again.
Our souls exult and London's towers
Receive the Lamb of God, to dwell
In England's green and pleasant bowers !

(P. 77.)

La prostituée enivrée du sacrifice des idoles. L'appelle-t-il
Pure, comme dans les jours de son enfance, alors qu'elle fut rejetée
Jusqu'à ce qu'on méprisât sa personne ? Le Chaldéen me ravit
Dès mon berceau. L'Amalécite m'emporta sur ses chameaux
Avant que j'eusse contemplé avec amour la face de Jéhovah, ou appris
Qu'il y avait un Dieu de miséricorde. O clémence ! O humanité divine !
O pardon ! Pitié ! Compassion ! Si j'étais pure, jamais
Je ne t'aurais connue ! Si j'étais immaculée jamais je n'aurais
Glorifié ta sainteté, ou ne me serais réjouie de ton salut immense !

La présence seule de tels passages montre que le poète, aux moments d'inspiration réelle, n'avait rien perdu de ses premiers dons. De même les illustrations montrent la pleine force de l'artiste, à travers ses visions surnaturelles de spectres et d'émanations en lutte, de l'homme à tête de coq attendant le jour, de Jéhovah-Urizen créant l'homme et la femme du sein de la flamme de vie, du char conduit par l'homme régénéré, tiré par deux animaux monstrueux à tête humaine, que guident des doigts et des gnomes de l'intelligence,

1. If I were pure, never could I taste the sweets
Of the forgiveness of sins ; if I were holy I never could behold the tears
Of love ! of him who loves me in the midst of his anger in furnace of fire.

Doth Jehovah forgive a debt only on condition that it shall
Be payed ? Doth he forgive pollution only on conditions of purity ?
That debt is not forgiven ! That pollution is not forgiven !
Such is the forgiveness of the gods, the moral virtues of the
Heathen, whose tender mercies are cruelty. But Jehovah's Salvation
Is without money and without price, in the continual forgiveness of sins
In the perpetual mutual sacrifice in great eternity

Then Mary burst forth into a song ! She flowed like a river of
Many streams in the arms of Joseph, and gave forth her tears of joy
Like many waters.

Doth the voice of my Lord call me again ? Am I pure through his mercy,
And Pity ? Am I become lovely as a Virgin in his sight, who am
Indeed a harlot, drunken with the sacrifice of idols ? Does he
Call her pure as he did in the days of her infancy, when she
Was cast out to the loathing of her person ? The Chaldean took
Me from my cradle. The Amalekite stole me away upon his camels
Before I had ever beheld with love the face of Jehovah, or known
That there was a God of Mercy ! O Mercy ! O Divine Humanity !
O Forgiveness and Pity and Compassion ! If I were pure I should never
Have known thee ! If I were unpolluted, I should never have
Glorified thy holiness or rejoiced in thy great Salvation !

(Jerusalem, p. 61.)

d'Albion reposant dans les bras du Christ, de Jérusalem reçue dans le sein de Dieu, de Ruben prenant racine dans Canaan, des filles d'Albion tissant la Création dans les membres de leur père, de l'arche de la génération flottant sur les eaux sombres du déluge, et surtout cette gravure si nettement et fièrement découpée du Christ, cloué, non sur la croix, mais sur la tige énorme de la Génération et de la Vie végétative, répandant sur le fond noir de l'infini des rayons resplendissants, tandis que le poète, dont ils illuminent le visage, s'élance vers lui dans un mouvement irrésistible de supplication, d'extase et d'amour.

Et cependant c'est dans ce livre que le mysticisme et sa langue à symboles sont venus porter tant d'obscurités et de choses absurdes. Là, le symbolisme géographique s'étale ; les villages des environs de Londres, les villes anglaises, les fleuves se mêlent, dans la danse la plus capricieuse, aux cités, aux monts et aux fleuves des pays bibliques ; là se trouvent les divisions minutieuses de territoires, Angleterre, puis Écosse, puis Irlande, entre les tribus d'Israël, dans des pages de nomenclature absolument inintelligibles et sans intérêt. *Jérusalem*, que quelques critiques, amoureux d'énigmes, déclarent considérer comme le plus splendide des ouvrages de Blake, nous semble au contraire celui où la poésie est le plus étouffée par le mysticisme, Il ne sera étudié, peut-être même lu jusqu'au bout, que par ceux qui essaieront d'enrouler en un écheveau son fil d'or, de suivre son labyrinthe pour lui arracher le mot inconnaissable de son énigme, qui tenteront d'expliquer ses symboles, de rendre transparentes ses allégories, et si jamais la chose est possible, de montrer l'ordre caché de ce chaos. Beaucoup, pour se lancer dans cet inconnu broussailleux, attendront sans doute la venue de quelque long commentaire, qui suivrait le texte vers par vers, mot par mot, le déchiffrant et l'expliquant en volumes, comme on n'explique que des textes sacrés. Mais même si jamais ce commentaire satisfaisant est écrit — ceux qui existent sont loin d'être satisfaisants — le livre entier n'aura d'intérêt que pour le métaphysicien ou le psychologue du mysticisme.

Ce n'est d'ailleurs pas dans les passages obscurs que Blake est réellement grand, quelle que puisse en être la fausse profondeur. Sa poésie se trouve au contraire là où il parle en homme à des hommes, et non en prophète à des initiés. De tels morceaux, pour peu qu'on connaisse ses doctrines, n'ont besoin ni d'explications ni

de commentaires pour être compris, et ils peuvent être sentis et goûtés par tous, sans initiation préalable. Or, dans *Jérusalem*, quelle que soit la splendeur incomparable de quelques-uns d'entre eux, ils sont plus rares, plus clairsemés, et surtout plus gâtés par le reste, que dans aucun autre de ses ouvrages.

MILTON.

Milton est le dernier des livres gravés et publiés par Blake (1804). Sa première page annonce douze chants. Mais Blake n'en écrivit que deux et laissa l'ouvrage tel quel, qu'il le considérât ou non comme terminé. Il consiste en quarante-cinq pages, avec un nombre relativement petit d'illustrations, à peine vingt, et de très légers motifs de décoration autour de chaque page. Les dessins sont, en général, moins soignés que dans *Jérusalem*, et quelques-uns à peine étudiés. Il y a de plus quatre pages supplémentaires marquées 3, 8, 17 et 32, quoiqu'elles ne fassent suite à aucune de celles du poème. Seraient-elles les seules feuilles non détruites des autres livres ? On ne sait.

L'illustration du titre montre Milton, ou l'esprit prophétique — qui n'a d'ailleurs aucune ressemblance physique avec le Milton du *Paradis perdu* — nu, entrant dans les flammes de l'inspiration, afin de « justifier aux hommes les desseins de Dieu ». Les autres illustrations se tiennent assez près du texte, montrant divers moments de l'inspiration, Milton sous forme d'étoile entrant dans Blake, Los se tenant derrière lui, la Muse descendant sur son cottage, Milton allant éveiller Albion, le Christ s'avancant dans le monde des Ténèbres, ou prenant soin du cadavre de l'homme, l'aigle poétique planant au-dessus de l'humanité endormie. La préface est une attaque en prose contre les poètes classiques de la Grèce et de Rome et tous leurs imitateurs, même Shakespeare et Milton, en tant qu'ils en ont subi l'influence. Elle est suivie d'un appel en vers pour un nouveau poète, qui, seul, réédifiera la poésie nouvelle et entreprendra la bataille de l'esprit.

Tout ceci marque assez nettement le sujet principal du poème : l'histoire du Génie poétique dans l'éternité, telle que Blake la conçoit. C'est en fait le passage du génie des Éternels dans Milton, puis dans Blake, par l'intermédiaire de Los. La triple vision de Blake semble ici être devenue quadruple. Il a à peu près abandonné Albion, ses

émanations, ses spectres et leur famille ; il ne voit presque plus les Zoas, si ce n'est Los. Mais il nous transporte au milieu des Éternels ; et les mythes anciens qu'on ne faisait qu'entrevoir se développent pour jouer le rôle principal.

L'œuvre peut être, dans son ensemble, divisée en trois parties, dont deux pour le premier livre. La première partie est le chant que l'un des Éternels chanta au festin, et qui poussa l'esprit de prophétie appelé Milton à descendre au milieu des hommes (pages 1 à 12). La seconde est le voyage de Milton dans le pays de la Mort éternelle ; les vicissitudes de l'Inspiration dans le monde de l'humanité (pages 12 à 30). La troisième est la venue de la Muse dans le cottage de Blake à Felpham, les visions qui lui sont apportées et la préparation de toutes ses forces pour la bataille intellectuelle.

Tous ces événements sont exposés dans le langage symbolique cher à Blake et mêlés d'incidents complexes. Ainsi le chant du banquet des Éternels nous enseigne la classification des enfants de Los en Élus, comme le tendre Satan, Rachetés comme Palamabron l'inspiré, et Réprouvés comme le furieux Rintrah. Il nous raconte l'histoire déjà signalée dans *Vala*, VIII, 380 à 400) et dans *Jérusalem* (p. 55, l. 30 à 35), de Satan, qui emprunta les chevaux et la herse de Palamabron, et les affola ; le grand débat entre les Éternels devant Los pour ou contre Palamabron et Satan ; la façon dont Rintrah entra dans Satan et en fit un réprouvé, qui se proclama le seul dieu ; le jugement des Éternels contre Rintrah parce que « l'innocent doit mourir pour le coupable dans l'éternité, afin d'épargner à ce dernier la mort éternelle » ; l'exil de Satan et Palamabron loin du monde des Éternels et leur fuite chez Enitharmon dans le monde de l'espace ; le dévouement de Leutha, l'âme de l'amour, qui s'accusa de complicité avec Satan et alla le rejoindre ; l'élection des Sept pour veiller et se sacrifier ; le sacrifice du seul Jésus qui se revêtit du corps satanique matériel ; enfin les noces de Leutha et de Palamabron, présidées par Elynittria la chaste, et d'où naquirent la Mort, spectre du Sommeil, et Rahab mère de Tirzah. Ces choses sont chantées par le barde, qui dit les connaître par inspiration et nous avertit, comme un refrain répété et presque fatigant, de bien remarquer ses paroles, car il y va de notre salut éternel. Ainsi les mythes renouvelés de la chute des anges et de la Rédemption sont mêlés par Blake avec ses conceptions sur le déclin de la vraie poésie, quand les douces émotions (Satan) prirent la place de l'ins-

piration (Palamabron) et créèrent une littérature de sentiment au lieu d'imagination ; quand l'esprit de la guerre (Rintrah) entra dans la poésie et causa la mort de la vraie inspiration ; quand les affections de l'amour lui-même (Leutha) s'y unirent pour produire une poésie de mort (les classiques grecs et latins) surveillée par les anciens dieux qui furent inutiles et revivifiée à la fin par le Christ, dont le corps est l'Imagination poétique. Tout ce développement ressemble à un interminable conte en prose rythmée, coupé à de rares intervalles par quelques-unes des obscures formules de Blake, quelques cris passionnés de chagrin ou d'indignation, illuminé par des éclairs de l'ancienne imagination mystérieuse du visionnaire, comme, par exemple, l'esquisse de Leutha :

éclatante de couleurs variées, immortelle, perçant les cœurs
Et enchanteresse, resplendissant sur l'assemblée, dans son élégance de
[papillon de nuit ¹.

Ce chant du barde inspiré (était-ce Los ?) suggéra à Milton de se sacrifier, « de se dépouiller de la robe de promesse, de dénouer sa ceinture du serment divin et de descendre dans la mort éternelle ». Ce Milton n'est pas complètement le poète de ce nom ; c'est l'Esprit qui se personnifiera en lui. Il devra délivrer les nations des dieux détestables de Priam, de la vieille religion, de la vieille poésie, et prêcher la Résurrection et la Vie par l'anéantissement de sa propre personnalité. Il promet d'abandonner les filles de la Mémoire pour suivre celles de l'Imagination, c'est-à-dire de laisser là l'inspiration classique pour prendre l'Évangile du Christ et ne suivre d'autre règle que son génie sans limites. Faisant cela, il devient le Lucifer, révolté avec raison contre les lois de Jéhovah, de même que le Christ se révoltera contre les lois mosaïques :

Dans ma personnalité, je suis Satan ! Je suis ce Méchant.
Il est mon spectre ! Dans mon obéissance pour le délivrer de mes enfers,
Pour demander les Enfers, mes fournaises, je vais à la mort éternelle ².

1. And Leutha stood glowing with varying colours, immortal, heart-piercing,
And lovely, and her moth-like elegance shone over the assembly.
(Milton, 9, 32.)

2. I in my selfhood am that Satan ; I am that Evil one !
He is my spectre ! In my obedience to loose him from my Hells,
To claim the Hells, my furnaces, I go to Eternal Death.
(Milton, 12, 30.)

Et ici nous pouvons nous rappeler la vieille affirmation de Blake que Milton était grand à cause de son Satan, parce que, comme tout grand poète, et sans le savoir, il était du parti du diable.

L'Esprit-Milton accomplit sa promesse et meurt, c'est-à-dire entre dans son corps mortel, son ombre, et devient le Milton historique, tandis qu'en lui pénètrent les sept yeux de Dieu, les anges de la présence divine. Ainsi son ombre tomba

Précipitée, avec des tonnerres, dans l'Océan du temps et de l'espace.

Blake le vit tomber comme une étoile filante et entrer dans son pied gauche, région inférieure de l'imagination. Alors Milton, dans son pèlerinage de soixante ans sur la terre, vit les trois cieux représentés par ses trois femmes et continués après elles par ses trois filles ; il vit la coque du monde, traversa des déserts arides, passa autour de l'œuf de l'humanité, entre Luvah et Urizen, l'esprit d'amour du Christ et les foudres de Jéhovah, s'efforçant toujours de donner la vie aux créations inanimées d'Urizen (l'esprit chrétien animant ses poèmes profanes). Il fut tenté par Rahab et Tirzah, attiré par la Religion de la nature, qui lui fit essayer la lyre grecque et s'égarer dans le royaume de la philosophie, « sur les abîmes obscurs d'Entuthon ». Enfin, il forma un Urizen brillant (le Jéhovah du Paradis perdu ?) avec la partie qui était rachetée en lui, la poésie que l'on trouve même dans la Loi, et il tomba à travers le cœur d'Albion, voyageant au dehors de l'humanité. Son œuvre personnelle est finie, quoique son but ne soit pas atteint jusqu'au bout.

Alors Los se rappelle une ancienne prophétie d'après laquelle Milton doit s'élever de nouveau de Lambeth. Blake, avec Milton dans le pied, voit toutes les régions de l'Imagination ; le monde visible devient pour lui une sandale dont il se chausse pour marcher à travers l'éternité, le poète se servant d'objets matériels pour exprimer les choses éternelles. Au même moment aussi la rivière de la Poésie, Ololon, la muse immortelle, gémit sur la chute de Milton et descend à son tour dans Ulro pour lui redonner la vie.

Désormais Los, Milton, Ololon et Blake seront constamment mêlés dans le récit. Los est derrière Blake et noue ses sandales ; il lui apprend son double caractère de prophète éternel et de Temps, dans lequel pas un moment depuis six mille ans, pas un atome de l'espace, ne disparaissent, de sorte que pour le poète toute l'histoire du passé est un livre ouvert et un éternel présent. Ils rencontrent

Palamabron et Rintrah, les inspireurs de la poésie du passé, à la porte de Golgonooza. Ceux-ci supplient Los d'arrêter Milton-Blake, qu'ils craignent comme un faiseur de religions nouvelles, un de ces chefs d'Église semblables à ceux qui tondirent le géant Swedenborg et à qui il a fallu opposer Whitefield et Wesley, les fondateurs du Méthodisme et les prédicateurs de l'évangile de l'amour. Ils craignent le Milton du *Paradis perdu*, gagné à la religion orthodoxe. Mais Los les rassure, déclarant qu'il est en Blake, se définissant à nouveau, expliquant les mythes et annonçant la vendange nouvelle.

Puis tous descendent dans les régions inférieures, et Los travaille dans son pressoir. Le Temps agit ; il appelle la nature entière, le monde des esprits, les âmes des plantes et des animaux, et tous viennent vers lui. Tous ses fils travaillent ; ils forment les nations et les répandent sur la terre. Ils divisent les hommes en Élus, qui ne peuvent croire à la vie éternelle qu'après une naissance nouvelle, en Réprouvés, qui ont toujours eu la vraie foi, et en Rachetés, qui vivent dans le doute et la crainte ; les premiers, paraissant être les prêtres et les saints qui ne voient que la loi morte, se croient préférés de Dieu et ont besoin de l'illumination de la tombe, les seconds étant les vrais prophètes et les hommes de génie, qui ne peuvent se soumettre à la loi de mort et que l'on réprouve ; les troisièmes les esprits religieux, entraînés par les prêtres dans les dogmes de la Rédemption, et cherchant avec peine leur salut. Los détruit les faux dieux, comme le Temps qui abolit toutes les fausses doctrines. Puis tous forment des corps, y chassent les formes animales ; les uns construisent les moments, les minutes, les heures et les siècles ; les autres étendent le ciel comme une tente et déploient l'univers de chaque homme, l'espace que son œil peut voir. Encore aujourd'hui ils travaillent ; et l'univers est l'œuvre du génie poétique.

Tu vois les constellations, dans la nuit profonde et merveilleuse ;
Elles se lèvent en ordre et continuent leur cours immortel,
Sur les montagnes et dans les vallées, avec la harpe et le chant céleste,
Avec la flûte et le clairon, avec des coupes remplies de vins écumeux.
Étincelants, les fleuves reflètent cette vision de béatitude.
Le calme océan se réjouit au-dessous et aplanit ses vagues formidables.
Ce sont là les fils de Los, les travailleurs de la vendange ¹.

1. Thou seest the constellations in the deep and wondrous night ;
They rise in order, and continue their immortal courses,
Upon the mountains and in vales with harp and heavenly song

La troisième partie est le travail de deux forces dans l'esprit de Blake : de Milton, qui est en lui déjà, et d'Ololon, descendue de Beulah pour l'inspirer. Le voyage d'Ololon jusqu'au cottage de Blake tient une grande place. Elle traverse et quitte Beulah, terre du repos, et tout est lamentation parce qu'elle s'en va. Nous entendons cette plainte harmonieuse : c'est le rossignol commençant ses chants printaniers, c'est l'alouette qui s'élève du champ de blé ; c'est l'éveil de tous les oiseaux, l'épanouissement de toutes les fleurs, qui exhalent leur parfum¹. Tout cela, c'est la Vision des Lamentations de Beulah sur Ololon, et dans ces chants se mêle la voix divine montrant la faute des hommes qui ont créé des lois d'égoïsme et promettant la rédemption par Milton.

Puis Ololon visite Ulro et le royaume des morts, l'univers chaotique des Zoas, et enfin elle s'arrête sur la demeure de Blake à Felpham. Ici se place un exemple bien curieux de la façon dont le poète conçoit le symbolisme dans la nature. Ololon descend vers Los dans le monde du temps et de l'espace, et elle va s'asseoir à côté d'une fleur de thym sauvage :

Le Thym sauvage est le messager de Los vers l'Eden, un démon puissant. Sa présence est terrible, mortelle et empoisonnée dans le sombre Ulro. C'est pourquoi il paraît sous la forme d'une humble racine rampant dans [l'herbe, Couvrant le Roc des Parfums de son manteau pourpre et brillant A côté de la fontaine, au-dessus du nid de l'alouette dans Golgonooza. Luvah dormait là dans la mort ; c'est la tombe vide de Luvah².

L'alouette alors joue son rôle. Elle sert à faire communiquer Los et l'Eden avec notre terre. Une première alouette s'élance de son nid de thym dans Golgonooza, montant jusqu'à ce qu'elle en rencontre

With flute and clarion, with cups and measures filled with foaming wine.
Glittering, the streams reflect the Vision of beatitude,
And the calm Ocean joys beneath and smooths his awful waves :
These are the sons of Los, and these the Labourers of the vintage.
(Milton, 25, 66.)

1. Voir page 303.
2. The wild Thyme is Los's messenger to Eden, a mighty Demon ;
Terrible, deadly and poisonous his presence in Ulro dark.
Therefore he appears only a small root creeping in grass,
Covering over the Rock of odours, his bright purple mantle
Beside the Fount, above the Lark's nest in Golgonooza.
Luvah slept here in death and here is Luvah's empty tomb.
(Milton, 35, 54.)

une seconde, à qui elle donne le message de Los ; celle-ci s'envole et le communique à une troisième, et ainsi de suite. Enfin, nous en voyons une qui, de la terre, monte au zénith ; elle va rejoindre la dernière messagère invisible et redescend nous rapportant les paroles des Éternels. C'est ainsi que Blake vit Ololon dans le jardin de son cottage. Il l'envoya consoler sa femme, « l'ombre de ses délices, malade de fatigue. »

Mais Ololon veut voir Milton et l'appelle. Son ombre apparaît et une vision merveilleuse se déploie devant Blake :

Descendant dans mon jardin, merveille humaine de Dieu,
Touchant du ciel à la terre, nuage à forme humaine,
Je contemplai Milton avec stupeur ; et en lui je vis
Les Églises monstrueuses de Beulah, les dieux de la nuit d'Ulro,
Douze terreurs déshumanisées, les synagogues de Satan ¹.

Et il décrit les noms des vingt-sept églises, les chefs de religion, d'Adam à Luther, le Chérubin extérieur des fausses doctrines ; le vide chaotique au dehors, et les spectres de Satan. Puis il se tient dans un des spectres de Satan, qui est aussi celui de Milton. Il voit l'univers satanique, le mystère de Babylone. Il entend les disputes entre Satan et Milton, le premier proclamant sa divinité, le second prêchant l'abnégation de soi-même et évoquant l'éveil d'Albion. Alors Satan et son spectre s'enfuient au delà de la mer comme un nuage de tempête, et près de Blake il ne reste plus que Milton et Ololon. Les yeux de celle-ci sont ouverts ; elle voit comment, par sa poésie, elle a aidé à former la religion naturelle et elle se repent. Mais voilà que du désert arrive Rahab, la vertu morale qui essaie de dominer la Muse. Il faut que Milton, d'une voix terrible, répète toutes les doctrines du poète et du prophète, qu'il explique sa fonction.

Rejeter la démonstration logique pour la foi en le Sauveur ;
Rejeter les haillons pourris de la Mémoire, pour l'Inspiration ;
Rejeter Bacon, Locke et Newton des vêtements d'Albion ;
Enlever ses robes souillées pour le revêtir d'imagination.

1. Descending down into my garden, a human wonder of God,
Reaching from Heaven to earth, a cloud and human form,
I beheld Milton with astonishment, and in him beheld
The monstrous churches of Beulah, the Gods of Ulro dark,
Twelve monstrous dishumanised terrors, synagogues of Satan.

Rejeter de la Poésie tout ce qui n'est pas Inspiration,
Afin qu'on n'ose plus railler celle-ci ni l'accuser de folie ¹.

Olonon reconnaît alors sa véritable nature. Elle est le contraire de Milton, son Émanation ; elle va se mêler avec son ombre. Désormais la poésie d'imagination régnera suprême. L'homme est régénéré par elle : les huit Éternels se tiennent à côté de Blake sous forme du seul Jésus. Albion et ses cités se lèvent et vont soumettre l'univers.

Mais à ce moment Blake s'éveille de son extase ; il retourne à son corps de végétation et voit « son ombre de délices » tremblante à son côté. Tout est fini. L'alouette monte dans les vallées de Felpham ; le thym sauvage exhale ses parfums sur les collines de Wimbledon. Los et ses fils se préparent à récolter la moisson des esprits des hommes ; toutes les forces de la poésie revivifiée vont régénérer le monde.

Cette dernière des œuvres de Blake contient moins de beaux passages qu'aucune des précédentes ; le plus remarquable est l'éveil des oiseaux et des fleurs, cité plus haut. D'un autre côté, elle est beaucoup moins chargée que *Jerusalem* d'obscurs symboles et de pages enchevêtrées. Blake semble, entre autres choses, avoir complètement laissé de côté le symbolisme géographique, qui était une cause si fréquente d'obscurité. Il y a de plus bien des essais d'explication de ses mythes, des tentatives d'exposition nette de ses conceptions poétiques. Était-ce un retour vers un système de mythes plus simples ? Son esprit revenait-il à une conception plus saine de la littérature ? Le poète, parlant de poésie, aurait-il enfin oublié qu'il lui fallait s'exprimer en paraboles énigmatiques ? Nous serions presque tenté de l'affirmer à la lecture de certaines pages.

Cependant, le ton général du livre, fait de visions déjà soupçonnées dans les poèmes précédents, de phrases et de théories déjà exprimées bien des fois, nous force à nous demander si la conscience de ses fonctions de prophète n'avait pas tué complètement la poésie de ses jeunes années devenue si rare. *Vala* était une merveille de

1. To cast off Rational Demonstration by Faith in the Saviour,
To cast off the rotten rags of Memory by Inspiration,
To cast off Bacon, Locke and Newton from Albion's covering,
To take off his filthy garments and clothe him with Imagination,
To cast aside from Poetry all that is not Inspiration,
That it no longer shall dare to mock with the aspersion of Madness.

(*Milton*, 43, 3.)

poésie épique obscurcie de brumes mystiques; *Jerusalem* était un chef-d'œuvre de symbolisme énigmatique, de mysticisme crépusculaire, illuminé de fréquents éclairs de poésie superbe. Dans *Milton* le mysticisme est bien moins profond, mais la poésie bien moins splendide. A part quelques rares pages, il n'y a que des répétitions émoussées et des images rappelant le déjà vu. Était-ce vraiment la fin, ce mélange d'un mysticisme visionnaire affaibli, avec les restes de la flamme poétique qu'il avait éteinte? Qu'aurait-il pu venir ensuite? Nous n'en savons rien. *Milton* est la dernière œuvre poétique de Blake que nous possédions. Les dernières années de l'artiste furent complètement consacrées à ces deux magnifiques poèmes du crayon et du burin : les illustrations du *Livre de Job* et celles de *la Divine Comédie*.

XXIV

SES MODÈLES ET SES IMITATEURS LITTÉRAIRES.

Un tel titre et un tel chapitre sont presque chose superflue, si ce n'est pour dire que Blake n'a guère eu ni modèles ni imitateurs. Sa poésie est marquée par une telle originalité; elle est l'expression d'un état d'esprit si spécial, le résultat d'un tel don d'imagination accouplé au manque de qualités plus pondérées que possèdent tant d'écrivains, qu'elle reste unique dans la littérature anglaise.

Il y a eu d'autres mystiques, avant comme après lui; mais bien peu ont eu l'âme poétique qui donnait à ses visions leur vie et leur couleur. Parmi les poètes, aucun n'a fait fi comme lui des lois les plus élémentaires de la composition et n'a égalé ses défauts énormes; aucun non plus ne s'est arraché comme lui à ce monde pour nous transporter dans les régions où se noyait son mysticisme. Il n'a été d'aucune école; il n'en a fondé aucune, pas plus en poésie qu'en peinture.

Cela ne veut pas dire qu'il ait échappé à toute influence, développé son art de lui-même et ignoré le monde des lettres qui l'avait précédé. Sans avoir lu beaucoup, — il n'en avait ni les moyens ni le loisir, — il n'était pas un ignorant. Tous les grands noms et toutes les grandes œuvres de la littérature anglaise lui étaient sinon familiers, du moins bien connus. Les commentaires qu'il en a faits çà et là, depuis son appréciation de Chaucer jusqu'à ses imitations d'Ossian, en passant par ses malédictions contre Pope, le démontrent amplement. Il semble avoir peu connu les classiques grecs et latins; mais il arriva à lire l'italien de Dante et le grec de l'Évangile. Quant à Bœhme, Swedenborg et la Bible, il en était profondément pénétré.

Il devait être à peu près ignorant des ouvrages mystiques qui avaient précédé les siens dans la littérature anglaise. C'est un fait digne de remarque qu'on n'en trouve pas la moindre trace dans ses œuvres. Il ne connaissait sûrement rien des visionnaires anglais du

moyen âge, de ce rêveur saxon de la Vision de la Croix qui voyait le crucifix grandir, devenir énorme, toucher le ciel et la terre et ruisseler de sang; rien du vieux Cœdmon, lui aussi visité des anges, et chantant d'après leur ordre la Création du monde et la Chute de Satan. Le nom de Langland ne lui était peut-être pas inconnu; mais il est douteux qu'il eût rien lu de *Piers the Plowman*; d'ailleurs il n'eût guère pu recevoir d'influence de cette œuvre où la satire ne se relève que çà et là par le sens mystique de la présence du Christ.

L'œuvre beaucoup plus récente et populaire de Bunyan aurait pu produire sur lui plus d'impression. Il en avait illustré certaines pages. Cependant il lui prit bien peu. Cette allégorie, imitée de si près de Spenser et entrelacée de textes bibliques, avec tous ses personnages à noms abstraits et à caractères vivants, ne pouvait manquer de le frapper, comme une vision intense d'un autre monde. Mais le livre de Bunyan n'appartenait pas assez au monde des rêves. Tous ses personnages sont de notre société; nous les coudoyons tous les jours dans la rue, quoique leur caractère ne soit pas écrit sur leur visage avec leur nom. Il y a trop de logique dans leurs raisonnements, une construction pour ainsi dire trop géométrique dans leurs actes pour provoquer l'imitation de Blake. Ce qui pour nous et pour l'Angleterre en a fait la valeur était précisément ce qui devait lui nuire à ses yeux. Peut-être la vision finale de la Jérusalem céleste eût-elle pu l'attirer, s'il ne l'eût vue plus radieuse encore dans l'Apocalypse. Quant au ton général, simple, clair, avec ses allégories si transparentes, il ne pouvait avoir d'influence sur le poète aux rêves brumeux et obscurs.

Blake était plus ouvert à l'influence moins définie des poètes ordinaires, étrangers à tout mysticisme. Cependant, il est difficile de le classer à la suite d'aucun d'eux. Leur influence est visible, dans des détails de style, des procédés de constructions de phrases, dans certaines expressions copiées ou imitées, dans certaines tendances très générales, mais jamais dans ce qu'il y avait en lui de meilleur ou de plus remarquable.

Il détestait les classiques, qui étaient les adorateurs de la Raison dans l'art. Or la raison, c'était la mort. Doublement morte était donc la poésie de son temps, modelée sur les classiques, pâle imitation d'un cadavre. Il la connaissait cependant et en avait subi l'influence. C'est dans Pope qu'il avait dû apprendre inconsciemment le balancement des épithètes dans les vers, et leur parallélisme presque

obligatoire Dans ses premières œuvres, un substantif ose à peine se montrer sans son adjectif :

Le page brillant des cours doit étinceler par ses armes,
Les sénateurs âgés prennent leurs épées antiques ¹....
Pleure de tes fontaines argentées ; pleure de tes douces rivières ² ...

Les fleurs

S'épanouissent sur la joue brillante du soir modeste
Jusqu'à ce que le fécond été entonne ses chants
Et que des nuages légers jettent les fleurs sur sa tête ³ ...
O vierge sainte, vêtue d'un blanc pur,
Ouvre les barrières dorées du ciel ⁴.

N'y a-t-il pas là le procédé familier à Pope :

Mais les soucis anxieux oppressent la nymphe pensive ⁵.

Il est juste de dire que Blake se débarrassa bientôt de ces épithètes banales et que, même à la période des *Chants d'Innocence*, ce procédé de style est presque complètement oublié par lui.

Une plus grande influence fut exercée sur lui par Shakespeare et les dramatises contemporains, surtout par les chants lyriques mêlés çà et là à leurs drames. On a fait des listes d'expressions qui n'en sont que des réminiscences : « cela passera comme un nuage d'été » ; « la poussière de mort » ; « de l'airain forgé » ; « riche comme le plein été » ; « les côtes de la mort » sont dans les *Esquisses poétiques*, mais aussi dans Ben Jonson. Le chant *My silks and fine array* rappelle *Come away death* de Twelfth Night, mêlé avec la chanson d'Aspasie dans *the Maid's Tragedy* de Beaumont et Fletcher et celle

1. The glittering youth of courts must gleam in arms ;
The aged senators their ancient swords assume.

(Prologue to King John.)

2. Weep from thy silver fountains, weep from thy gentle rivers.

(Id.)

3. Blossoms
Flourish down the bright cheek of modest Eve
Till clustering summer breaks forth into singing,
And feathered clouds strew flowers round her head.

(To Autumn.)

4. O holy virgin, clad in purest white,
Unlock heaven's golden gate.

(To Morning.)

5. But anxious cares the pensive nymph oppress'd.

(Pope, *Rape of the Lock*, IV, 1.)

du fossoyeur dans *Hamlet*. On a appelé la *Chanson du fou* (*Mad Song*) une mosaïque de réminiscences, l'idée elle-même en étant due au Fou de Lear, l'expression *un démon dans un nuage* suggérée par un passage de *Macbeth*; le *matin regarde* (*the morning peeps*) par Milton. On a montré comment la scène avant la bataille de Crécy dans *Edouard III* est imitée de celle de l'*Henri V* de Shakespeare, avant Azincourt. On est allé plus loin et on a refusé à Blake le mérite d'avoir abandonné la poésie de son temps pour remonter à de meilleurs modèles, en prétextant que son époque était celle des premiers grands critiques shakespeariens, comme Warburton ou Malone, et qu'il ne faisait que suivre cette mode. Mais étudier un auteur avec la curiosité admirative d'un critique, ce n'est pas encore en saisir l'esprit et en imiter la poésie. Or, la marque de la poésie elizabethaine est déjà claire dans son drame juvénile comme dans ses premiers poèmes lyriques, et cette marque n'est pas seulement due à une copie d'expressions.

Il écrivit une prétendue imitation de Spenser, qui n'a que bien peu de chose de la musique spensérienne et n'en a même pas l'arrangement des rimes. Mais il le suivit de beaucoup plus près dans ses poèmes sur les *Saisons*, décrivant chacune d'elles comme elles le sont dans le *Chant de la Mutabilité* (*Of Mutability*, VII, 28 à 31). Son esprit était bien plus frappé par les allégories imaginatives du Poète des poètes que par les descriptions de ses propres contemporains. Mais les symboles de Spenser ne sont qu'un prétexte, un sujet de riches descriptions; et ses personnages sont des hommes agissant logiquement. Blake ne pouvait rivaliser avec l'abondance de ses décors et de leurs détails du monde matériel, pas plus qu'avec le grand talent de composition et la suite logique qui unit tous les épisodes de son long conte inachevé.

Il est possible également qu'il ait senti l'influence de Herrick. Sans doute, il n'y a dans ses œuvres aucune allusion ou aucune imitation directe qui nous autorise à l'affirmer. Mais on ne peut nier la ressemblance de ses premiers chants (*Poetical Sketches*, *Songs of Innocence and of Experience*) avec les *Hesperides* de Herrick, sous le rapport de la facture des vers et des strophes variées, avec le « charmant désordre » que celui-ci y mettait à dessein. Dans Herrick aussi, il aurait pu trouver les personnifications de fleurs ou de plantes, si chères à sa « double vision » à lui. Lorsque Blake voit le ver de terre pleurant comme un enfant (*Livre de Thel*), on ne peut s'empêcher

de songer à Herrick s'adressant aux primevères dans la rosée : « Pourquoi pleurez-vous, doux enfants ? » (*Why do you weep, sweet babes ?*) et les appelant des nourrissons en larmes, *whimpering nurslings*. Mais, autant que nous pouvons en juger, la ressemblance s'arrête là.

Ces influences de jeunesse furent bientôt écartées, et elles ne peuvent se trouver que rarement dans tout ce qui suivit les *Esquisses poétiques*. Mais quelques autres écrivains laissèrent en lui une marque plus profonde, qui se reconnaît même dans ses dernières œuvres. Aucun cependant n'a modelé son esprit ; ils n'ont pu effacer ce qu'il y avait d'original en lui.

Il n'y a pas le moindre doute que les ballades populaires comme celles que Percy avait éditées, et qu'il imita lui-même dans *Fair Eleanor*, n'aient contribué à lui donner son goût pour les scènes étranges et sauvages de mystère, de ruine et de mort, dont les Livres prophétiques sont parsemés. Par goût, comme par son affection d'artiste pour le gothique, « la forme vivante », il s'associe étroitement aux esprits romantiques du siècle suivant.

L'influence de Milton est moins douteuse encore. Milton était pour lui le Poète par excellence ; le représentant de l'esprit prophétique, l'incarnation de Los, quoiqu'il eût sacrifié à la religion de Jéhovah. A Milton il doit les procédés les plus apparents de son style ; par exemple, l'accumulation des épithètes, qui se groupent ou s'opposent. Des vers comme

La place lugubre, déserte et sauvage,

ou

Il gisait vaincu, roulant dans le gouffre enflammé,
Confondu, quoiqu'immortel,

sont rappelés par

Urizen, malheureux quoique immortel...
Il approcha de l'est
Vide, sans route, battu d'une grêle et d'une pluie éternelles...
Cachant le mâle
A l'intérieur, comme dans un tabernacle mortel, abominable...
Une fournaise de feux terribles,
Inextinguibles, incessants...

Comme un craquement d'immense à immense,
Bruyant, fort, un gémissement de mort universel ¹,

quoique ce groupement et cette opposition soient bien moins fréquents dans *Jérusalem* et *Milton* que dans *Vala*.

Il imita aussi en l'exagérant la structure du vers miltonien avec ses enjambements presque réguliers dans leur répétition fréquente. (Voir chap. sur la Versification.) Mais plus importante que tous ces détails fut pour Blake l'inspiration générale du *Paradis perdu*. La description de Satan et sa chute lui suggérèrent la chute d'Urizen ; la bataille entre les anges, les luttes des Zoas et de leurs familles. De Milton aussi, Blake apprit à faire mouvoir ses personnages en dehors du monde réel, à transporter dans la poésie un monde d'esprits immatériels, à faire une immense épopée de leurs guerres.

Une autre influence permanente sur lui fut celle d'Ossian. Le livre de Macpherson était alors entre toutes les mains ; tous les esprits se délectaient de la poésie du vieux barde, dont l'authenticité n'était même pas mise en doute. Tout ce qu'il y avait d'instincts celtiques dormant dans Blake fut réveillé par la poésie de ce Celte. Des éléments de la poésie ossianique le pénétrèrent avant d'être passés dans notre école romantique moderne. Il écrivit deux imitations d'Ossian en prose rythmée : *Contemplation* et *La Couche de la Mort*, qui pour-

1. Cf. The dismal situation, waste and wild.
(*Paradise lost*, I, 69.)

He, with his horrid crew,
Lay vanquished, rolling in the fiery gulf,
Confounded, though immortal.
(*Id.* I, 53.)

and :

Urizen
Unhappy, though immortal...
He approached the East,
Void, pathless, beaten with eternal sleet, and eternal hail and rain.
(*Vala*, VI, 138.)

hiding the male
Within as in a tabernacle, abominable, deadly.
(*Vala*, VIII, 112.)

a furnace of dire flames,
Quenchless, unceasing.
(*Vala*, VI, 256.)

Like a crack across from immense to immense
Loud, strong, a universal groan of death.
(*Vala*, III, 150.)

raient être signées de Macpherson, n'était l'inspiration évangélique très marquée en elles. Il lui prit quelques-uns de ses noms : Urthona et Leutha ressemblent beaucoup à Oithona et Lotha (*Carrick-Thura*). Il en forma d'autres aux sonorités ossianiques (Sotha, Thyralatta). Il lui emprunta des expressions nombreuses : « les collines retentissantes (*Bataille de Lora*), la guerre lugubre (*id.*), la terreur rouge (*id.*), il secoua ses boucles âgées (*id.*), la cotte de mailles résonnante (*id.*), le ruisseau moussu (*Cuthullin*) » ¹.

D'Ossian vient encore la comparaison si fréquente des batailles avec les tempêtes sur l'Océan ou sur terre (*Fingal*, III et IV ; — *La Mort de Cuthullin*) et le goût de Blake pour de telles scènes. D'Ossian plutôt que d'Homère viennent les invectives que s'adressent les guerriers avant de combattre, les malédictions des Zoas les uns contre les autres ; de lui aussi la fréquence des hurlements des esprits, qui peuplent les batailles ossianiques aussi bien que les grands poèmes de Blake. Comme Ossian, il prête la vie à toutes les grandes manifestations de la nature, non seulement aux fleurs et aux oiseaux, mais surtout à ce qui est majestueux et puissant : les collines, la mer, les nuages. Ossian les mêle aux luttes des hommes, Blake à celles de ses esprits. Il est fréquent, dans celui-ci, de voir le soleil prendre un front sévère, les collines bondir de joie, l'Océan se tenir dans la crainte. Les mêmes métaphores sont familières à celui-là : « Le soleil revient avec ses rayons silencieux ; les rochers étincelants et les têtes vertes des montagnes sourient (*Bataille de Lora*). Les vallées silencieuses de la nuit se réjouissent (*Cuthullin*). Levez-vous, vents d'automne ; rugis, torrent des montagnes » (*Chant de Selma*). Les esprits de Blake qui se lamentent dans les brouillards et gémissent sur les limites du néant, comme Enion, Ahana, Enitharmon, ne sont que des imitations des fantômes ossianiques, qui poussent des cris dans le vent et s'élèvent sous la forme d'immenses nuages noirs.

Ah ! quel est ce nuage ? Il porte les esprits de mes pères. Je vois la frange de leurs robes, comme un brouillard humide et gris (*Conlath et Cuthona*)... Je vis le fantôme qui troublait la nuit. Silencieux, il se tenait sur la rive. Sa robe de brume flottait au vent. Je pouvais voir ses larmes. Il était comme un vieillard, plein de pensées. C'était ton père, ô Toscar (*id.*).

Ainsi, par son inspiration romantique étrange et sauvage, par ses

1. The sounding hills — the dismal war — the red terror — he shook his aged locks — the sounding mail — the mossy brook, etc. (Ossian.)

visions brumeuses du surhumain, par l'âme de terreur donnée à la nature, sans parler de la structure de sa prose rythmée ¹, Ossian est un des poètes dont Blake a le plus subi l'influence.

Un chapitre sur ses modèles serait incomplet si on ne nommait les auteurs qu'il a indiqués lui-même : Dante, Bœhme, Swedenborg et la Bible. L'influence littéraire du premier fut cependant petite sur lui. Il l'admire beaucoup sans doute, mais il n'a rien de lui excepté sa foi en l'invisible, le caractère mystique de ses sujets et l'énergie de son invective contre ce qu'il hait.

Des traductions de Bœhme et de Swedenborg, il tira plus de pensées que de modèles de style ; et ce n'est pas de ses doctrines qu'il s'agit ici. Cependant les interprétations des Livres saints par Bœhme et certaines de ses expressions peuvent n'avoir pas été sans influence sur la formation de son langage symbolique. De même, la simplicité de style de Swedenborg, le naturel avec lequel il parle de ses visions, ont été imités par Blake dans le *Mariage du Ciel et de l'Enfer*, et son langage, parfois mathématique dans sa concision, se retrouve dans de petits traités en prose de Blake (*Il n'y a pas de religion naturelle*) ou dans quelques autres passages de polémique.

La Bible fut une école de style bien plus importante. Mais il s'en assimila la manière plutôt que la lettre. Du livre de Job, il imita la grandeur solennelle des images ; d'Isaïe, la véhémence des objurgations et le pathétique émouvant des prières ; des livres historiques, la minutie des nomenclatures ; d'Ezéchiel, celle des descriptions de visions et de palais surnaturels ; de l'Apocalypse, la majesté un peu désordonnée des tableaux, les évocations de Rahab et Tirezah ou celle de la radieuse Jérusalem ; des évangiles, le langage de douceur émue ; des épîtres, celui de l'enseignement ardent ; du livre entier, le sentiment religieux intense qui domine en lui et le ton autoritaire du prophète inspiré. Ainsi cet ouvrage, qui a tant exercé d'influence sur la littérature anglaise, a été, sans qu'il l'ait plagié, une des grandes sources, la plus importante peut-être, où son esprit, à lui aussi, soit allé s'abreuver.

Mais quels imitateurs aurait-il pu avoir ? On n'a pas retrouvé cette simplicité de la foi qui ne questionne pas, cette haine de tout ce qui est démonstration comme de tout ce qui est doute, cette vision intuitive du spirituel qui ne s'appuie sur rien de raison-

1. Voir chap. sur la Versification.

nable ou de matériel, tout cela uni à la puissante imagination qui lui faisait poétiser tous ses rêves. Ceux qui l'ont connu et admiré n'ont pu l'imiter. Ils avaient tous quelque chose en trop : la logique, le bon sens, la croyance en la réalité de la vie et du monde ; il leur manquait la simplicité de son âme. Celui qui s'en serait le plus rapproché serait Wordsworth. Blake lui-même l'avait reconnu. Il le considérait comme le plus grand poète de son temps, et, comme Dante, inspiré par l'Esprit saint. Crabb Robinson l'a montré frappé par l'*Ode sur les idées d'Immortalité données par les souvenirs de l'enfance*. Mais il ajoute : « Les parties de cette ode qu'il aimait le plus étaient les plus obscures, celles que j'aime et comprends le moins. » Étaient-ce les vers où il semble décrire la pensée même de Blake, dans ses *Chants d'Innocence et d'Expérience* ?

Toi, dont l'apparence extérieure contraste avec l'immensité de ton âme ! Toi, le meilleur des philosophes, qui gardes encore ton héritage ; toi, qui es un œil au milieu des aveugles ; toi qui, sourd et silencieux, lis les profondeurs éternelles, hanté à tout jamais par l'Esprit éternel ! Puissant prophète ! Visionnaire béni ! en qui reposent ces vérités que nous cherchons dans le labeur de toute notre vie, perdus dans les ténèbres, les ténèbres de la tombe !... Bientôt ton âme aura son poids terrestre, et la coutume pèsera sur toi d'un poids lourd comme la gelée, et presque aussi profond que la vie !

Ou bien était-ce le passage où il remercie le Ciel de lui avoir laissé ses souvenirs d'enfance, qui sont encore la source lumineuse de notre journée, qui nous font paraître nos années bruyantes comme semblables à des moments dans le Silence éternel, et qui nous donnent une Vision de cet Océan immortel d'où nous sommes venus ?

Quoi qu'il en soit, sur cette question, Blake et Wordsworth étaient bien faits pour se comprendre l'un l'autre. Mais à en croire Blake, Wordsworth aimait trop la nature ; il n'était pas chrétien, mais platoniste, et dans ses œuvres il y avait trop d'athéisme, c'est-à-dire trop de culte du monde naturel. Ils n'avaient pas non plus la même conception du style poétique, et pour Blake, les préfaces où Wordsworth expose ses théories étaient des œuvres malfaisantes. Il est juste d'ajouter que Blake était prêt à reconnaître qu'il avait tort et qu'il le déclara à Crabb Robinson : « C'est un grand homme ; il pourra peut-être me prouver que j'ai tort. Je me suis trompé d'autres fois. »

Wordsworth lui-même l'admirait beaucoup, car, dit encore Robin-

son, « il y a entre eux une certaine affinité, comme il y en a entre l'imagination réglée d'un sage poète et les élucubrations incohérentes d'un rêveur ». C'est précisément là ce qui les différencie. Wordsworth était sage et pondéré, même dans ses moments de l'inspiration la plus intense. Les années lui avaient apporté l'esprit philosophique. Nous avons vu comment sa simplicité d'enfant reste au-dessous de celle de Blake — si du moins on peut dire qu'il y ait des degrés dans des œuvres d'une inspiration parfaite et dans cette région de l'art où, suivant le mot de Blake, « il n'y a pas de plus grand, de même que dans le royaume des cieux ». Mais cette pondération même l'a empêché de donner libre carrière à son imagination et nous a donné une poésie humaine, faite d'autre chose que du rêve, et dans laquelle la note de Blake ne paraît qu'à de rares intervalles.

Coleridge, le rêveur par excellence, eût eu peut-être plus d'affinités avec lui. Il lui avait fait plusieurs visites et en parlait avec beaucoup d'admiration. Blake, de son côté, n'eût point désavoué le récit étrange du Vieux Marin ou le rêve féérique de Kubla Khan. Mais Coleridge n'a point eu dans ses poèmes lyriques la candeur enfantine de Blake, et, dans ses grandes œuvres, bien rares ont été les moments où il s'est perdu comme lui, hors des limites de notre monde.

A cause même de cela, l'un et l'autre ont été plus grands, plus parfaits. Mais aucun n'a donné la même note poétique que lui. D'ailleurs, ce serait se tromper étrangement que de les appeler des imitateurs de Blake. Les ressemblances qu'il peut y avoir entre eux ne sont point cherchées. Elles résultent des tendances générales du temps, dont nous avons déjà parlé dans notre introduction, et de l'analogie qu'il y a toujours entre les âmes des poètes contemplatifs, à imagination forte, et celles des mystiques purs.

Après ceux-ci, ce serait en vain que l'on chercherait, dans la liste des poètes du *xix^e* siècle, quelqu'un qui lui ressemblât : l'âme révoltée, désespérée et sarcastique de Byron, l'esprit si souverainement poétique de Shelley, palpitant avec l'univers, n'ont de commun avec lui que l'impatience avec laquelle ils se révoltent contre les conventions sociales, les religions et les lois mesquines. On pourrait dire la même chose de Swinburne, qui a si bien su le comprendre et le faire admirer.

Mais la pureté antique de Keats, la science romantique de Scott, la dialectique de Browning, l'élégance classique et étudiée de

Tennyson, sont trop complexes pour lui ressembler et viennent d'une inspiration trop différente. Il est bien rare que l'on retrouve en eux quelque chose qui rappelle les *Chants d'Innocence*. Quant aux Livres prophétiques, leur mystère et leur brouillard sont faits pour repousser toute tentative d'imitation.

On a prononcé seulement deux noms presque contemporains pour les comparer à Blake : Miss Rossetti et Walt Whitman. La première, dans ses poèmes enfantins, a montré la même simplicité d'esprit, la même délicatesse de sentiment, la même foi en un Dieu toujours présent et bon, la même ignorance du mal. Mais ces poèmes ne sont qu'une bien faible partie de ses œuvres, presque des accidents. La grande masse est remplie d'une mélancolie inconnue à Blake, et elle n'a point l'ampleur de son imagination ni sa véhémence éloquente. Son mysticisme à elle est trop orthodoxe pour que ces deux esprits puissent être comparés plus loin.

Dans Whitman, il y a beaucoup plus d'éclairs de génie mêlés à des fautes énormes, et par là il rappelle Blake de plus près. En lui aussi se trouve le sens dominant de l'importance de l'homme, le sentiment de la fraternité de la race tout entière et, dans son style, le même mépris superbe des conventions et des règles. Mais que de différences ! Il est plein d'amour pour tout ce qui est matériel, a autant de foi en notre monde visible et son importance qu'en l'existence de l'âme. Il est le peintre réaliste de la vie qui l'entoure et non le visionnaire qui laisse la terre et nous promène dans le monde des rêves. Et son vers, bien plus torturé et chaotique encore que celui de Blake, n'a pour lui que la force, sans toujours en rappeler l'harmonie. Les deux œuvres n'ont de commun que leur caractère d'être uniques et de ne ressembler à rien autre chose ; mais elles ne se ressemblent même pas l'une à l'autre.

Ainsi, s'il est malaisé de découvrir la filiation de Blake dans la littérature qui l'a précédé, il est encore plus difficile, dans celle qui l'a suivi, de lui trouver des successeurs ou même des imitateurs.

XXVI

CONCLUSION.

Maintenant, à la fin de cette courte tentative d'étude, est-il nécessaire de donner un jugement général et définitif sur l'homme et son œuvre ? L'appréciation que l'on portera sur lui ne variera-t-elle pas toujours, d'après la tournure d'esprit du lecteur, d'après les goûts de son temps, d'après ses impressions fugitives ? Il sera aimé des esprits rêveurs ou pensifs, des poètes et des artistes. Il sera considéré par le psychologue comme un objet de curiosité et d'intérêt. L'homme à l'esprit purement rationnel ou scientifique le laissera de côté comme un illuminé sans bon sens ni logique. Mais il s'intéressera à lui si la science, en agrandissant le domaine des choses connues, à en même temps élargi l'horizon de l'inconnaissable où nous voudrions pénétrer. Peut-être est-ce cette dernière raison qui fait trouver à Blake encore aujourd'hui, aujourd'hui surtout, des lecteurs et des admirateurs. Les générations scientifiques ne sont pas toujours celles qui s'intéressent le moins aux mystiques ou qui produisent le moins de rêveurs.

Quoi qu'il en soit, et quoique notre jugement ne puisse pas être définitif, nous l'avons donné par fragments en bien des endroits. Nous avons essayé de montrer la personnalité extraordinaire de cet homme, si indépendant et si fier en esprit, cependant si humble et doux dans sa vie privée, si révolutionnaire d'idées et si banal dans sa conduite ; si pauvre et si esclave dans son labeur quotidien, et pourtant si riche dans son trésor de visions, si heureux dans sa vie supra-terrestre ; innocent comme l'enfant qui est reçu dans le royaume du ciel ; hardi comme les violents qui le conquièrent.

En dépit des ombres à travers lesquelles il nous fallait avancer, nous avons tenté de dissiper quelques-uns des nuages qui voilaient ses visions mystiques, d'accoutumer nos yeux à la lumière surnaturelle qui les éclairait et de les contempler face à face. Autant que

possible, nous avons codifié sa morale et ses doctrines, cherché quels ont été les grands luminaires auxquels il avait allumé sa propre torche. Toujours nous avons trouvé en lui un révolté contre l'ordre religieux et social établi, mais un homme à nobles enthousiasmes, profondément pénétré du sentiment de la solidarité universelle et de l'amour de toutes les créatures en Dieu. Nul plus que lui n'a senti cette partie de l'âme, qui chez nous ne s'éveille que dans nos rêves ou dans les mouvements les plus profonds de notre vie instinctive, celle qui peut-être a vu dans quelque existence hors du temps, il n'y a qu'un moment ou il y a des siècles, les fantaisies et les idéals que Platon appelait des réminiscences, celle qui vibre en nous aux accents de tout ce qui est art ou poésie profonde et vraie ; nul plus que lui ne l'a sentie palpiter à l'unisson de l'âme du monde, n'a compris que par elle tout était un et que notre petite conscience, celle de notre personnalité, faite d'expérience et d'égoïsme, est précisément ce qui nous sépare des autres hommes, du monde et de Dieu. Nul n'a ainsi mieux allié l'amour de l'humanité et de l'univers, l'abnégation et le renoncement de soi-même, au développement infini de l'instinct prophétique du poète, âme inconsciente et inspirée de l'homme, âme universelle des choses et souffle de Dieu.

Derrière ce mystique, ce divinisateur et cet idolâtre de la poésie, qui unifiait l'Inspiration et le corps du Christ, nous avons essayé de montrer le poète. Nous l'avons trouvé infini dans ses idéals, limité dans ses moyens par son mysticisme même, germe morbide, qui lui a donné son charme indéfinissable, mais qui l'a tué à la fin comme le ver rongeur tuait sa rose malade, après lui avoir donné la mélancolie gracieuse de sa courbe retombante. Sans doute, l'accusation de folie ne sera plus sur nos lèvres, nous ne dirons pas que cet homme, pour qui le génie poétique était Dieu, n'avait point de génie. Mais nous avons conscience de la masse de son édifice qui est restée dans l'obscurité, des parties nombreuses dont tout art est absent, parce que le symbolisme l'en a chassé.

En dépit de cela, le charme attirant de son œuvre demeure. Nous aussi, nous avons en nous un peu de cette âme universelle, qui frémit à mesure que nous prenons conscience du contact de la sienne. Si nous ne perdons point patience, si nous consentons à le suivre dans les ténèbres, nous ne tardons pas à voir les éclairs auxquels personne ne peut se méprendre. Et il peut nous conduire aussi dans des régions de lumière pure, où les enfants même le regardent avec

joie ; il nous y fait errer sans crainte de nous égarer, malgré de légères brumes ou des nuages passagers. Si les visions mystiques nous attirent, si pour nous l'énigme de l'Invisible vaut encore la peine d'être examinée, nous ne manquerons pas d'être entraînés avec lui dans les régions mystérieuses où il se mouvait si aisément et de revenir sur la terre avec un peu de la science nouvelle, avec quelques-unes de ces fleurs de la Vie éternelle qu'il allait cueillir au delà des portes d'or de la Mort.

Même si nous sommes des hommes de peu de foi, si nous considérons comme une illusion vaine le monde de l'imagination, de l'inspiration et de l'amour ; si nous sommes des esprits de doute et de négation, — ceux-ci, comme toute autre chose ont leur fonction dans l'univers, — si nous ne vivons que dans le monde mort d'Ulro, nous pouvons cependant regarder les visions apocalyptiques qu'il évoque et écouter l'harmonie de ses chants. Est-il donc si nécessaire, pour admirer, de toujours comprendre et de croire ? N'avons-nous jamais été ravis par quelque musique inconnue, montant ou descendant dans l'air comme la fumée ou le nuage, résonnant en triomphe, tonnant en menaces ou se lamentant en de longs accords tristes ? N'a-t-elle pas rempli nos cœurs de sentiments vagues et confus, nos imaginations de figures mal définies, nos esprits de pensées flottantes ? L'avons-nous toujours nettement comprise ? Chacun de nous l'a interprétée en y mettant un peu de son âme, mais chacun de nous a senti profondément en lui le frémissement de grandes forces cachées, indéfinissables, invincibles quoique inconscientes. Et ceci est peut-être la meilleure comparaison qu'on puisse donner de l'impression générale qui reste après qu'on a parcouru toute la masse de la poésie de Blake : quelque chose que l'on ne peut analyser ni regarder de trop près, mais qu'il faut goûter comme une musique, entendre dans une rêverie, se rappeler comme les derniers échos de l'orgue sous les voûtes hautes, sonores et sombres d'une cathédrale.

Et peut-être — ce sera alors pour le poète la plus grande louange — lorsque nous serons revenus dans notre vie pratique, faite d'empêchements et de dures lois, nous pourrons regretter que ce rêve soit fini, que la musique se soit tue et la Vision dissipée. Comme l'enfant de son poème¹, nous soupirerons de n'avoir pu traverser la rivière

1. Voir page 376.

transparente et nous en aller là-bas, de l'autre côté, où sont tous nos idéals et tous nos amours les plus chers :

« Oh ! quel est ce pays, le pays des rêves ? Quelles sont ses montagnes et quels sont ses fleuves ? O père, là j'ai vu ma mère, au milieu des lis, près des eaux limpides... Je pleurais de joie. Maintenant, je gémis comme une colombe. Oh ! quand donc reviendrai-je là-bas ? »

« Père, ô père ! que faisons-nous ici, dans cette terre de crainte et de peu de foi ? Le pays des rêves est bien, bien meilleur, par-dessus les rayons de l'étoile du matin. »

APPENDICE

I

ÉDITEURS ET CRITIQUES

(*Bibliographie*).

La bibliographie de Blake est, jusqu'ici, relativement courte. Ses mérites, comme artiste et comme poète, n'étaient connus que d'un petit nombre de personnes pendant sa vie ; après sa mort, ils furent presque complètement oubliés pendant quelque temps. Après un demi-siècle, ils furent présentés de nouveau au public anglais, et pendant ces dernières années seulement, presque cent ans après la publication de ses premières œuvres, il y a eu une recrudescence de nouvelles éditions et de critiques, qui ont de nouveau attiré l'attention sur lui.

Nous avons donné dans sa biographie la date de publication de ses œuvres et dit sous quelle forme elles étaient éditées par lui-même. Ces premières éditions, gravées à un très petit nombre d'exemplaires, achetées par très peu de personnes (la plupart amis personnels du poète), et dont le produit lui permit à peine de gagner sa vie, sont maintenant très rares, en possession de particuliers, et généralement peu accessibles au public ¹.

La bibliothèque du British Museum possède un exemplaire des premières éditions suivantes : *The Poetical Sketches* (1783), *Songs of Innocence and of Experience* (1789), *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *America, and the Daughters of Albion* (1793), *Los* (1795, deux exemplaires), *Descriptive Catalogue* (1809), *Prologue to the Canterbury Pilgrims* (1812). On y trouve, de plus, quelques ouvrages du temps illustrés par lui : *Mary Wolstonecraft's Original Stories*

1. Il avait publié les *Chants d'Innocence et d'Expérience* à des prix variant de 30 shillings à 2 guinées (37 fr. 50 à 53 fr.). Plus tard, il reçut quatre guinées par exemplaire. Or le 31 mars 1903, un de ces mêmes exemplaires s'est vendu 300 livres (7.500 fr.). Ce même jour, la collection des dessins de Job se vendit 5.600 livres.

from real life (1790), *Burger's Leonora* (1796), *Hayley's Ballads on Animals* (1807), *Fenelon's Telemachus* avec deux illustrations d'authenticité douteuse (1807), *Flaxman's Hesiod* gravé, non dessiné par lui (1817), quelques illustrations pour Dante (1800) et deux volumes très importants : *Young's Complaint or Night-Thoughts* (1797) et *The Book of Job* (1825). A cela il faut ajouter l'exemplaire des Discours de Reynolds (1798) et celui de Swedenborg, *Wisdom of Angels or Divine Love and Wisdom* (1788), contenant ses annotations manuscrites.

Telle est la très petite collection qui nous reste et soit accessible, des livres publiés par lui. (Nous ne parlons pas de ses tableaux ou gravures, dont un petit nombre se trouvent à la National Gallery ou au British Museum.)

Pendant sa propre vie, par conséquent jusqu'en 1827, aucune critique ne fut publiée sous forme de livre sur son compte, si l'on en excepte la préface d'un tout petit ouvrage de B. H. Malkin, principal de l'école de Bury, auteur d'une traduction de *Gil Blas* qui se republie encore aujourd'hui et a vu sa 5^e édition en 1881, et d'un assez grand nombre d'essais historiques ou géographiques. Dans ce livre intitulé *A Father's Memoirs of his child* (1786), il déplore la mort de son petit garçon âgé de sept ans et dont l'enfance était pleine de promesses. L'enfant aimait à dessiner, et certains de ses croquis avaient été loués par Blake, qui voyait en eux « le plus grand de tous les dons, une « forte imagination, une idée claire et une vision définie des choses « dans son esprit ». De plus, Blake avait dessiné le frontispice de l'ouvrage, gravé par Cromek. une vision de l'enfant laissant à terre à côté de sa mère éplorée ses instruments de dessin, et montant radieux vers le ciel où un ange l'attend. Comme expression de gratitude, Malkin, en une longue préface un peu décousue, parle de lui, cite quelques-uns de ses premiers poèmes et le présente au public en une vingtaine de pages : « Ses notions religieuses enthousiastes et dans « les nuages ont jusqu'ici empêché ce fils de la Muse d'être univer- « sellement apprécié. Le sceptique et le croyant rationnel, unissant « leurs forces contre le visionnaire, poursuivent et chassent par le « haro de la folie une imagination chaude et brillante ! » Cependant il lui reproche « de dépasser la ligne prescrite par la critique ».

Nous avons aujourd'hui deux portraits de lui dans les Mémoires de Crabb Robinson et un dans le journal de Lady Charlotte Bury, tous deux ses contemporains. Mais les premiers ne furent publiés

qu'en 1863 et le dernier en 1838, et en eux Blake n'est qu'une figure qui passe rapidement, malgré la marque bien nette qui le distingue de la foule. Il est juste de faire remarquer que Crabb Robinson, avec ses souvenirs personnels et à l'aide du livre de Malkin, écrivit sur lui une notice qui fut traduite en allemand et publiée à Hambourg en même temps que des traductions en vers de ses *Chants d'Innocence et d'Expérience*. (*Vaterlandisches Museum*, 1811, vol. I et II.)

Entres sa mort (1827) et la publication de sa *Vie* par Gilchrist (1863), son nom et ses œuvres semblent oubliés. Deux ouvrages seuls le rappellent ¹. Le premier est *The Lives of Painters by Allan Cunningham* (1830), où quarante petites pages de biographie le font connaître surtout au point de vue anecdotique et parlent de ses visions et de ses manières bizarres. Le second, venu neuf ans après (1839), est une édition des *Songs of Innocence and Experience* par le Dr Wilkinson, précédée d'un court mémoire biographique. Ce livre devait avoir une 2^e édition en 1866. Mais pendant cette période, Blake était si peu connu que son nom ne figurait même pas dans les Encyclopédies littéraires. La huitième édition de l'*Encyclopædia Britannica* (1854) lui consacrait en tant qu'artiste quelques lignes de biographie, incomplètes et inexactes. C'était, y disait-on, un visionnaire, qui avait eu des hallucinations et un esprit morbide ; ses principales œuvres étaient les illustrations de *Night Thoughts* et *Blair's Grave*. Quant à sa poésie, tout ce que le public en apprenait était ceci : « Il trouva moyen de composer plusieurs odes, des sonnets et des ballades, qui lui firent une réputation temporaire dans le monde des lettres. »

La grande date qui marque le commencement de la renommée de Blake et de son étude est 1863, l'année de la publication de sa *Vie* et de quelques-unes de ses œuvres, par Alexandre Gilchrist. Cet ouvrage devait être pendant trente ans, jusqu'en 1893, celui auquel auraient à se reporter tous ceux qui voudraient étudier Blake ; et il suggéra toutes les autres publications le concernant. Il fut publié après la mort de Gilchrist, par sa veuve, en deux forts volumes. Le premier est une longue biographie, remplie de détails non seulement sur Blake, mais sur son temps, ses amis, tous ceux avec qui il vint

1. Il faut ajouter à ceux-ci un ouvrage sur lequel M. Sampson vient d'attirer l'attention : *Nollekins and his Times*, par J.-T. Smith (1828). Smith était conservateur des gravures au British Museum et connaissait Blake personnellement. Il lui a consacré quelques pages très sympathiques dont ses biographes futurs devaient se servir.

en contact. Il nous fait mouvoir dans son milieu, vivre avec lui et comprendre pleinement les conditions extérieures dans lesquelles il travaillait. Cette œuvre restera toujours sa biographie par excellence, alors même que, plus tard, quelques détails insignifiants puissent en être modifiés. Mais la connaissance personnelle qu'avait Gilchrist des hommes qui avaient connu Blake, sa patience infatigable à amasser les matériaux pour son livre, en font une œuvre sur laquelle toutes les autres ne peuvent que se fonder. A cette biographie, et dans le même volume, Dante Gabriel Rossetti ajouta un chapitre supplémentaire traitant de l'art de Blake et décrivant toutes les illustrations du Livre de Job. Le second volume, peut-être plus important encore pour la renommée de Blake, était une édition de ceux de ses ouvrages que l'on pouvait trouver : les *Esquisses*, les *Chants d'Innocence et d'Expérience* ; les *Petits Poèmes*, *Thel*, la correspondance et les écrits en prose, avec des fac-similés des *Chants d'Innocence et d'Expérience* et quelques gravures du *Job*. Dante Gabriel Rossetti ajouta là aussi un catalogue complet de tous ses tableaux, dessins ou gravures, avec une courte description de chacun, autant qu'ils pouvaient être connus. Ce travail de recherche minutieuse et patiente est à peine moins remarquable que celui de Gilchrist lui-même.

Cette édition, maintenant épuisée, a été remplacée par une seconde édition, publiée en 1880 (London, Macmillan and Co, 2 vol. 40/-) avec quelques compléments. On s'y est servi de quelques lettres de Blake découvertes depuis ; le catalogue de Rossetti a été revu ; les éditeurs ont ajouté la description des illustrations de *Night Thoughts*, par M. Shields, quelques autres portraits et dessins, avec toutes les illustrations de *Job*. Un article de critique littéraire par J. Smetham, publié par la *Quarterly Review* en 1869, y a été reproduit ; et la biographie de Gilchrist complète l'ouvrage. Nous y apprenons comment celui-ci fut amené à écrire la vie de Blake, après avoir lu l'esquisse biographique de Cunningham et vu les illustrations de *Blair's Grave* et de *Job*. Malgré ces additions importantes, le fond même du livre demeure le texte de la première édition de 1863 ¹.

L'impulsion était donnée, et on en vit presque immédiatement les résultats. En 1866, vint la 2^e édition des *Songs of Innocence and Experience*, de Wilkinson ; en 1868, des éditions des mêmes et des

1. La même biographie vient d'être éditée avec une introduction par G. Robertson (London, Lane, 1 vol. 10/6 net. — 1906).

Poetical Sketches, par Shepherd, avec une courte préface biographique.

Mais, cette année même (1868), un livre beaucoup plus important devait paraître : *A Critical Essay on Blake*, by A. C. Swinburne (London, Camden Hotten, Piccadilly), avec reproductions en couleurs ¹, maintenant épuisé. Swinburne avait lu le livre de Gilchrist et avait eu l'occasion de voir en outre la plupart des livres prophétiques, en y comprenant *Jérusalem* et *Milton* non encore réédités, ainsi que certains manuscrits, entre autres celui de *Tiriel*. Il fut frappé par cette poésie, comme pouvait l'être seulement un grand poète. Ce que les autres appelaient les radotages d'un fou, lui, avec sa grande puissance d'imagination, le reconnut comme des traits d'inspiration de génie ; ce que les lecteurs orthodoxes condamnaient comme immoral, lui, avec son indépendance d'esprit et le courage d'une conviction forte, le salua comme l'expression d'une âme délivrée des doctrines serviles d'Église ou d'État et ses aspirations infinies après la liberté. Il répondit aux accusations de folie portées contre Blake, en montrant en lui « le seul homme du temps que l'on pût ranger à côté des « grands noms ; un homme parfait à sa façon et magnifiquement « incapable de marcher sur les voies de n'importe quel autre homme ». Il comprit pleinement l'importance de ses visions et de la vie supraterrrestre qui était l'atmosphère quotidienne de Blake. Il décrivit avec un enthousiasme de prophète l'état d'âme du visionnaire : « Pour « lui, le voile des choses extérieures était toujours agité de quelque « souffle caché derrière et semblait parfois se déchirer à grand bruit « et avec un éclair soudain. Et le vide de la terre et de l'air semblait « frissonner comme au passage d'ailes sensibles et palpiter sous la « pression de pieds conscients. Les fleurs et les herbes, les étoiles et « les pierres parlaient avec des lèvres articulées et le regardaient de « leurs yeux vivants ; des mains se tendaient vers lui de derrière « l'obscurité du monde matériel, pour le tenter ou l'aider, le supporter ou le retenir. Chaque feuille portait une famille d'anges : la « pulsation de chaque minute résonnait comme le bruit des pas de « Dieu. » Dans de telles envolées lyriques, les idées et les œuvres de Blake étaient expliquées au public. Dans son long volume, très étudié, Swinburne exposait avec une splendeur de langage égale à

1. MM. Chatto and Windus viennent d'en donner une seconde édition non illustrée (Londres, 1906-6/ net).

celle de Blake lui-même ce qu'il croyait être le *Credo* du poète : « Tant qu'un homme croit toutes choses, il lui est permis de faire « n'importe quoi... Le corps ne refusera rien ; l'esprit ne restreindra « rien. » Il s'attachait à interpréter tous les poèmes, surtout en se plaçant au point de vue du moraliste et en y voyant la protestation indignée contre toutes les lois de restriction, ce qui nous semble d'ailleurs être l'interprétation la plus acceptable, la plus évidente et celle que nous avons acceptée nous-même. Il expliquait son mysticisme par des théories panthéistes, l'unité de l'homme, de l'univers et de Dieu. Il donnait une explication détaillée, presque une paraphrase des pièces les plus énigmatiques (*The Crystal Cabinet, The Mental Traveller, Thel*). Et, nouveau service rendu à la mémoire de Blake, il ouvrit les grands livres prophétiques, brisa les sept sceaux qui fermaient aux yeux des hommes ces volumes mystérieux. Il n'accomplit pas l'impossible ; il ne réussit pas à lever le dernier voile qui nous en cache le sens intime. Mais il fit peut-être mieux encore ; il nous força à regarder plus attentivement ce voile de nuages, à en sentir le caractère étrange et à admirer la beauté de certains de ses plis, même les plus profonds et les plus obscurs. Il nous prépara à vivre avec ces Titans du labyrinthe, « ces étranges figures mythologiques faites de feu et de nuées ». Il nous donna le courage d'avancer dans le sentier sombre, nous promettant la lumière à la fin. « Lentement, ils prennent quelque chose qui ressemble à une forme, se « revêtent de traits brumeux et de couleurs indéfinies ; à mesure « qu'un mot succède à l'autre, les bruits flottants se condensent en « musique ; la musique se divise en notes et en gammes distinctes. « Le bruit, qui d'abord n'était qu'une collision de nuages, est maintenant la voix reconnaissable d'un démon ou d'un Dieu. » Lui-même jeta sur ces ombres la lumière de son regard prophétique et éclaira bien des recoins inconnus jusque-là. Nous pouvons discuter ses interprétations ; penser, comme beaucoup de ses critiques, qu'il nous donna plus encore ses propres doctrines que celles de Blake, dire que quelques-unes de ses explications sont aussi mystérieuses que les textes qu'elles commentent. Il est toujours aisé de critiquer un critique, peut-être plus encore quand ce critique est un poète. Mais Blake écrivait pour les visionnaires, et Swinburne est le plus grand des visionnaires qui l'aient écouté. Il a accompli ce que le livre de Gilchrist n'eût pu faire ; il nous a montré en Blake non seulement un homme intéressant et un grand artiste, mais, ce dont on avait douté

jusqu'alors, et ce que personne ne pense maintenant à nier, un poète de génie.

Après ces deux grands ouvrages, il semblait que le dernier mot fût dit et pendant quelques années rien ne fut publié, si ce n'est quelques articles de revue reproduisant ou résumant presque sans commentaires le livre de Gilchrist ou celui de Swinburne. Les deux seuls articles originaux furent celui de la *Quarterly Review* (1869) incorporé dans la 2^e édition de la *Vie* de Gilchrist, et un article dans le *Blackwood* (1865), presque le seul qui soit dépréciatif de Blake, ne voyant que ses défauts sans reconnaître son pouvoir.

Cependant Blake resta encore peu connu du public littéraire. Le prix relativement élevé des études de Swinburne et de Gilchrist les maintint hors de portée de beaucoup de lecteurs. D'autre part, ses œuvres d'artiste étaient en possession d'acheteurs particuliers et n'avaient jamais été montrées. Ce double besoin amena la publication de l'*Aldine Edition* de ses poèmes en 1874, et, en 1876, l'organisation d'une exposition de ses œuvres par le *Burlington Fine arts Club*.

The Aldine Edition (London, Bell and sons, 2/6 net) contient ses petits poèmes : *Poetical Sketches*, *Songs of Innocence*, *of Experience*, *Minor verses*, avec le livre de *Thel*, celui de *Tiriel*, réédité pour la première fois et *The Everlasting Gospel*, également inédit. C'est là tout ce qui est le plus aisé à comprendre dans Blake et qui par conséquent n'a pas besoin de lecteurs initiés. Les poèmes sont précédés d'un mémoire de 130 pages contenant une biographie sommaire et une appréciation critique de ses œuvres par l'éditeur William Michael Rossetti. En dépit de quelques inexactitudes, ce livre est encore un des plus lisibles et le meilleur pour qui veut commencer à faire la connaissance de Blake.

L'exposition du Burlington Club, dont le catalogue fut rédigé avec une courte introduction par W. Bell Scott, comprenait trois cent vingt dessins ou tableaux et dix livres illustrés (y compris *Night Thoughts* et *Blair's Grave*) prêtés par leurs possesseurs. Pour la première fois, Blake en tant qu'artiste put être généralement connu.

Ces deux circonstances amenèrent aussitôt une série de reproductions de ses œuvres artistiques ou littéraires, et quelques livres de critique. Déjà en 1875, il y avait eu une reproduction des *Illustrations du livre de Job* avec introduction biographique et commentaire par W. Norton, publiée en Amérique (J. Osgood, Boston). En 1878, W. Bell Scott fit paraître dix eaux-fortes inédites, d'après ses des-

sins (*Ten Etchings after W. Blake*, by W. B. Scott. London, Chatto and Windus, 1 vol. in-fol, 21/). On lui emprunta aussi des fac-similés pour illustrer d'autres ouvrages (par exemple *Heweston's Influence of Joy upon the workman and his work*, in-4°, 1880, London).

En 1876, on imprima à Londres cent exemplaires d'un volume reproduisant ses poèmes et les livres prophétiques les plus courts, destinés uniquement à des souscripteurs privés (un exemplaire est déposé au British Museum). L'année suivante, et dans les mêmes conditions, ce fut le tour de *Jérusalem* réédité pour la première fois, et dix ans après (1886, celui du pamphlet *sur la Religion naturelle*. Mais rien de ceci n'était dans le commerce.

En 1885, ses poèmes les plus courts furent publiés dans la collection des *Canterbury Poets* (London, Scott publishers, 1/) avec une introduction par Skipsey. En 1891, Miles en introduisit un certain nombre dans son ouvrage *The Poetry of The Century*. Ce fut sa première entrée dans les anthologies.

Pendant ce temps, quelques articles de critique avaient paru. Il y en eut un très amer écrit par H. G. Hewlett dans *The Contemporary Review* 1876 and 1877) intitulé *Imperfect genius* et refusant à Blake, aussi bien dessinateur que prophète ou poète, aucun des dons d'un grand esprit, originalité, fertilité, égalité, cohérence, analysant minutieusement tous ses défauts, laissant de côté tout ce qui pouvait les compenser, et cherchant avec une insistance souvent exagérée tous les modèles qu'il avait pu imiter. Une autre étude, moins fouillée peut-être, mais plus appréciative et au fond plus juste, fut publiée par Stedman dans *The Critic* de New-York, en 1882. En 1884, le poète J. Thomson, auteur de *The City of Dreadful Night*, écrivit et fit imprimer pour la circulation privée un poème sur Shelley, précédé d'une étude sur Blake, qui est un examen de quelques-uns de ses poèmes lyriques, presque vers par vers, pour y trouver la marque d'un grand génie, et aussi une comparaison de ses poèmes de l'enfance avec les poèmes semblables des autres écrivains. En 1889, Mrs. Schuyles Van Rasselaer publia une courte étude de son art dans *Six portraits of Artists* (New-York) ; elle essaya de montrer sa personnalité distincte et de lui appliquer la phrase de Bourget : « Ce « que nous appelons le talent réside dans je ne sais quoi d'indéfinissable qui est la personne même. La preuve est que, cette personne « une fois disparue, cette nuance de talent aura, elle aussi, disparu « pour toujours. »

Mais, au milieu de toutes les petites publications destinées à mettre le grand public en contact avec Blake, arriva l'œuvre capitale qui laisse loin derrière elle toutes les autres et marque, pour l'étude de Blake, le commencement de la période actuelle et peut-être définitive. L'année 1893 vit la publication de : *The Works of William Blake, poetic, symbolic, and critical, edited with lithographs of the Illustrated Prophetic books, and a memoir and interpretation by E. J. Ellis and W. B. Yeats, in 3 volumes (London, Quaritch, £ 3).*

Les deux éditeurs étaient deux hommes imbus de l'esprit poétique, et le second, un Celte, chef de l'école poétique irlandaise contemporaine, un des rares hommes qui soient peut-être encore capables de nous faire croire à l'existence des esprits et des fées, rêveur et mystique comme Blake, sinon visionnaire. Ils ont consacré à l'étude de Blake un long travail suggéré par quelques lignes où Gilchrist mettait n'importe qui au défi d'interpréter le symbolisme du poète. De ce travail sont sorties l'édition la plus complète de ses œuvres, en même temps que l'interprétation la plus suivie que nous ayons eues jusqu'ici.

Des trois gros volumes, le dernier qui est le plus important contient tous les poèmes de Blake, *Vala* étant donné pour la première fois. La plupart sont des fac-similés des ouvrages gravés, les seuls donnés en caractères d'imprimerie étant *The Songs of Innocence and Experience* (reproduits dans le livre de Gilchrist), les *Poetical Sketches*, *Minor Poems*, *Tiriel*, qui ne furent jamais gravés, et *Vala*, qui n'existait qu'en manuscrit et dont quelques pages ont été reproduites telles quelles avec leurs illustrations, quoique le poème entier soit ensuite édité en caractères ordinaires. Le premier volume est un long mémoire biographique donnant le résultat des dernières recherches sur Blake, et une exposition générale de son système symbolique, tel que les éditeurs le comprennent. Le second volume est leur interprétation de tous les ouvrages à l'exception de *Vala*. Cette interprétation est très détaillée et suit le texte pas à pas, strophe après strophe. A la fin se trouvent les œuvres en prose de Blake : *Adresses to the Public*, *Descriptive Catalogue*, *Notes on Reynold's Discourses*, et l'indication du sujet de chacune des illustrations du 3^e volume. Quelques œuvres plus courtes sont, pour des raisons spéciales, mêlées au mémoire ou au commentaire, tels sont *The Everlasting gospel*, les poèmes du *Manuscript book* et les extraits de *The Island in the Moon*. Nous aurions préféré les voir au 3^e volume, de façon à

avoir ensemble tout ce qui était dû à la plume de Blake, mais ce très léger desideratum n'enlève rien à la valeur de l'œuvre.

Cette édition est donc la seule donnant un Blake complet, ou à très peu près. Les seules choses connues laissées en dehors sont la correspondance (publiée dans l'œuvre de Gilchrist) et les notes sur Swedenborg que nous donnons plus loin. N'y eût-il eu rien de plus, les éditeurs ont mérité la gratitude de tous les admirateurs de Blake en mettant à leur portée toutes ses œuvres et en ayant fait connaître *Vala*.

L'interprétation et le commentaire ont été un autre travail considérable. Tandis que Gilchrist avait surtout étudié l'homme, Swinburne deviné et signalé le poète, MM. Ellis et Yeats ont été attirés par le visionnaire et ont essayé de montrer la cohérence de son système. Ils ont tenté le travail que décrit leur épigraphe, citée de Shakespeare : « Mettez-moi à l'épreuve, et j'exprimerai en d'autres mots la chose, d'où s'écarteraient les gambades de la folie. » Jusqu'à quel point ils ont réussi sera toujours une question controversée, l'essence même du langage symbolique étant de s'adapter à toutes sortes d'interprétations, sans qu'on puisse quelquefois en trouver une seule qui soit complètement satisfaisante. Ils ont expliqué les symboles de Blake, surtout en les faisant se rapporter à son culte pour l'imagination et à ses conceptions de l'art et de la poésie. Ils ont vu dans ses poèmes plutôt une espèce d'Art poétique ou de Philosophie de l'Art qu'un code de morale ou une profession de foi philosophique. Nous devons avouer que leurs interprétations ne sont pas toujours très nettes, que, dans bien des passages, le texte semble avoir été étendu plus loin que sa véritable portée, que bien des points, qui pourraient peut-être changer certaines théories, ont été laissés de côté, que bien d'autres sont demeurés obscurs. Mais qu'importe ? L'Apocalypse a eu ses centaines de commentateurs et n'en reste pas moins une énigme ; aucun des ouvrages des grands mystiques symbolistes ne peut être expliqué avec certitude. C'est assez de demander une interprétation logique, cohérente, qui mette de l'ordre dans ce qui semblait le chaos. MM. Ellis et Yeats ont fait cela et davantage. Ils ont, les premiers de tous les critiques, mis en relief les figures des Zoas, donnant ainsi un fil conducteur dans le dédale des aventures et des personnages. Ils ont défini la théorie du spectre et de l'émanation, ont expliqué le symbolisme géographique, ont donné une solution possible à la plupart des mythes, ont mis en un corps

compact certaines doctrines éparses. Ce n'était point leur but d'étudier l'écrivain ou le poète, mais seulement le mystique, et ils l'ont fait avec un soin minutieux et une grande ingéniosité. Nous sommes loin de les avoir toujours suivis ; nos interprétations peuvent être parfois différentes des leurs, — comme le sont celles de Swinburne ou de Rossetti¹ ; — nous avons pu concevoir autrement la genèse logique des doctrines de Blake, en chercher ailleurs quelques sources, en juger l'ensemble avec un autre esprit. Mais aucun de ceux qui étudient le mysticisme de Blake, aucun interprète de ses doctrines ne peut se permettre d'ignorer leur œuvre, ni peut-être de la suivre sur bien des points importants.

En ce qui nous concerne personnellement, il nous serait impossible de trop dire combien nous leur devons, à eux et à Swinburne. L'ouvrage de celui-ci nous a fait lire les *Livres prophétiques* et en chercher le sens psychologique profond, dans la direction qu'il indiquait. D'autre part, sans la longue étude de ceux-là, bien des symboles auraient pu nous échapper et *Jérusalem* rester un livre complètement fermé. En tout cas, ils ont ouvert une large voie à d'autres études et ils ont à tout jamais lavé Blake de l'accusation de folie illogique.

Après cette grande impulsion, il y a eu une nouvelle recrudescence dans l'étude de Blake. De nouvelles éditions, de nouvelles critiques, ont été publiées à de fréquents intervalles, et il a pris sa place comme un grand poète, non seulement dans les encyclopédies et les manuels de littérature, mais aussi dans l'esprit public.

Les éditions de ses petits poèmes sont devenues plus accessibles et plus nombreuses. Déjà en 1893, dans *The Muses' Library*, M. Yeats les donnait tous, en y ajoutant des extraits des autres. La même année un volume d'extraits fut publié avec une critique très sûre par L. Housman (London, Kegan and Co), dans laquelle étaient spécialement notées sa simplicité, sa tendresse, sa joie à la vie, tandis que ses fautes étaient justement attribuées à son indépendance de pensée et à son respect pour la première dictée de l'inspiration. Des sélections de ses petits poèmes furent publiées en 1901 dans *The Little Library* (London, Methuen and Co), avec une bio-

1. Nous avons, par exemple, attaché une très grande importance à l'interprétation morale et psychologique des symboles, tandis que celle de MM. Ellis et Yeats est surtout poétique.

graphie et des remarques sur son mysticisme par Perugini. Puis sont venues quelques éditions dans lesquelles le décorateur avait plus à faire que l'éditeur et qui sont des bijoux pour une table de salon, tels que : *The Songs of Innocence* (1899) et *The Songs of Experience* (1902), with drawings by Cecilia Levetus (London, Nutt) ; *The Songs of Innocence, with illustrations by Geraldine Morris* (Collection of Flowers of Parnassus ; John Lane, London, 1902) ; *The Poetical Sketches, The Songs of Innocence and Experience. and the Book of Thel, decorated by Ricketts* (210 copies only ; Hacon and Ricketts, London, 1897), *The Marriage of Heaven and Hell* (Richards, London, 1906). Dans toutes ces éditions populaires, les poèmes sont imprimés, non reproduits, et au lieu des illustrations de Blake lui-même, nous avons, quand il y en a, celles d'artistes contemporains.

Une édition pour laquelle tous les lecteurs de Blake seront reconnaissants est celle de *Jerusalem*, by A. G. B. Russell and E. R. D. Maclagan (Bullen, London, 1904, 6/-net), qui donne pour la première fois ce poème en caractères d'imprimerie et sans illustrations. Ainsi la grande difficulté de lecture de l'œuvre typographiée et de dimensions réduites dans l'édition de MM. Ellis et Yeats se trouve supprimée. Une courte interprétation, qui ne s'éloigne guère de celle de ces derniers éditeurs, précède le texte.

Quelques-uns de ses dessins ont été également reproduits. En 1901, Mrs. Tennant en prit un certain nombre pour illustrer son *Book of Peace* (London, Chiswick Press) ; en 1902, les illustrations du *Livre de Job* furent publiées en un volume in-folio à New-York et à Londres (Dent and Co). La *Library of Little Engravings* donna ses vignettes sur bois illustrant les pastorales de Philips, avec une courte introduction par L. Binyon (*At the sign of the Unicorn*, London, 1902). Enfin MM. Methuen and Co ont reproduit en petites dimensions, mais très nettement, toutes ses illustrations de *Job* et toutes celles de *Blair's Grave* (London, Methuen's *Illustrated Pocket Library*, 3/6 net each vol.)¹.

Quelques ouvrages de critique ont paru en même temps que ces éditions nouvelles. En 1893, A. Story publia une courte étude : *William Blake, his life, character and genius* (Swan, Sonnenschein and Co, London), avec quelques nouveaux détails biographiques, de

1. A signaler également la publication très récente (fin 1906) du *Paradis Perdu* avec illustrations de Blake (London, Simpkin).

nombreuses citations et une analyse sommaire de ses principales œuvres. En dépit de ses lacunes (il n'y a rien sur *Milton*, ni sur *Vala* qui était encore inconnu), c'est un des meilleurs livres à recommander à celui qui veut se faire une idée du génie de Blake sans se perdre dans les détails et les complications de ses grandes œuvres. En 1895, le Dr Garnett écrivit une très intéressante monographie de Blake (*The Portfolio*, Seely and Co, London, 2/), avec un jugement solide sur l'artiste, également éloigné de préjugés contre lui ou d'un enthousiasme démesuré. Les illustrations qui l'accompagnent — quelques-unes étant le fac-similé exact en couleurs de l'original — ajoutent encore à son intérêt. Puis dans les derniers mois de 1904, une étude fut publiée par Irene Langridge (*Bell and Sons*, London, 10/6 net), avec une biographie, un jugement étudié de son art et de sa poésie, et un bon nombre d'illustrations, qui en font une représentation complète de tous les côtés du génie de Blake.

Enfin, tout récemment ont paru : *The Poetical Works of W. Blake, a new and verbatim text from the manuscript, engraved and letterpress originals, with variorum readings and bibliographical notes and prefaces*, by John Sampson (Oxford, Clarendon Press, 1905, 10/6 net). Cet ouvrage tient toutes les promesses de son titre et nous donne pour la première fois le texte exact de Blake lui-même, toutes les additions et corrections d'éditeurs étant indiquées en note. Ce texte est d'ailleurs souvent assez différent de celui que nous connaissons jusqu'ici. Nous nous en sommes servi autant que possible dans nos citations, en nous contentant de modifier çà et là la ponctuation, que Blake a toujours négligée et que les éditeurs sont obligés d'ajouter. De plus, nous n'avons pas cru devoir respecter les fautes d'orthographe ou imiter son emploi constant des majuscules, excepté en un très petit nombre de morceaux que l'on peut lire comme un spécimen de Blake tel qu'il est dans ses manuscrits (pp. 103, 139, 351). M. Sampson a accompli ainsi une œuvre de recherche patiente et longue en même temps que de choix scrupuleux de textes, pour laquelle on ne saurait lui être trop reconnaissant. Il n'a donné, comme le dit le titre, que les œuvres poétiques, c'est-à-dire tout ce qui est en vers ordinaires, laissant de côté la prose rythmée, c'est-à-dire tous les livres prophétiques (excepté *Thel*). Mais il en a extrait tout ce qui était vers, de façon à renfermer en un volume tous les vers connus que Blake ait écrits.

En même temps paraissait le même ouvrage sans les notes bibliographiques ou les variantes, mais avec une introduction littéraire destinée aux lecteurs ordinaires, et se bornant aux poèmes lyriques : *The Lyrical Poems of W. Blake, text by John Sampson, with introduction by Walter Raleigh* (Oxford, Library of Prose and Poetry, Oxford, University Press, — 1905, 2/6 net)¹.

Finalement, au moment même où nous achevons cette étude, M. J. Ellis fait paraître une nouvelle édition : *The Poetical Works of W. Blake, two vol. edited and annotated by J. Ellis* (London, Chatto and Windus, 12/-net) et M. Russell publie : *The Letters of W. Blake, together with a life by Frederick Tatham, edited with introduction and notes by Archibald G. B. Russell* (London, Methuen, 7/6 net) (fin d'octobre 1906).

On annonce aussi un certain nombre d'éditions nouvelles ou d'études, dont l'une des plus importantes semble devoir être de M. Lawrence Binyon, prête à paraître. Ainsi il semble qu'il se produise actuellement une recrudescence des études sur Blake en Angleterre. Ses œuvres seront ainsi mises à la portée du grand public. Il ne restera plus qu'à souhaiter que la même chose soit faite pour ses œuvres de graveur, en particulier les illustrations de *Night Thoughts* et de *Dante*.

A l'étranger, très peu a été fait.

En Allemagne, le *Vaterländisches Museum* publiait, en 1806 et en 1811, la traduction en vers par le Dr. N. H. Julius d'un certain nombre des *Chants d'Innocence et d'Expérience*. Quelques-unes de ces traductions ont été données en note par J. Sampson dans son édition récente.

En 1900, Rudolf Kassner consacrait à Blake un long article très suggestif, plein de pensées sur son art et son mysticisme dans *Die Mystik, die Künstler und das Leben, über Englische Dichter und Maler im 19 Jahrhundert* (Diederichs, Leipzig).

En France, nous n'avons trouvé jusqu'ici que trois études d'une certaine étendue sur Blake².

La première en date comme en importance est celle que publia

1. A signaler aussi une courte étude dans l'*Edinburgh Review* (1906).

2. Il est juste de faire remarquer que certains poèmes de Blake commencent à trouver une place dans les ouvrages d'étude élémentaire de la langue anglaise destinés aux classes, et qu'il n'est plus oublié dans nos anthologies. (Voir *Morceaux choisis de Littérature anglaise*, par Beljame et Legouis. — Paris, Hachette, 1905.)

Joseph Milsand dans la *Revue moderne* après l'apparition du livre de Gilchrist (1863). Elle a été reproduite dans le recueil intitulé *Littérature anglaise et philosophie*, publié après sa mort par ses éditeurs. (Paris, Fischbacher, 1893, 10 fr.) Dans les quarante pages qui la composent et que leur auteur se proposait de continuer, Milsand a montré avec sa pénétration ordinaire ce qui fait l'intérêt et la grande valeur du génie de Blake, son appel aux instincts profonds de l'humanité et de la nature, son évocation des forces inconnues et puissantes qui meuvent les âmes, son élargissement de la poésie, dégagée enfin des formules de la raison et de tout artifice opposé à l'inspiration. Il a caractérisé en paroles aussi justes qu'énergiques le génie de « ce ressuscité du siècle d'Abraham », précurseur du romantisme et de la poésie moderne, semblable aux poètes instinctifs des temps anciens qui inventaient des mythologies, et créateur nouveau de la poésie perdue. Il n'a point essayé d'expliquer ses mythes ; il ne semble pas avoir lu *Jérusalem* ou *Milton* et ne pouvait pas connaître *Vula*. Mais il a senti mieux que personne le grand charme des premières œuvres, l'émerveillement de cette poésie où il n'y a presque pas autre chose que de la musique, la largeur esthétique de ce système qui consiste dans l'absence de tout système et dans la spontanéité d'un chant joyeux et libre. Nous ne pouvons que déplorer que ce grand critique et profond penseur n'ait pas donné suite à son projet d'examiner de plus près les Visions qui suivaient.

La seconde étude est la courte introduction qui précède la traduction du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* par C. Grolleau (Paris, Chamuel, 1900, 2 fr. ; ouvrage presque épuisé). M. Grolleau a surtout montré en Blake le visionnaire à la façon de certains personnages de Poe, le messager incompris qui, avant Whitman, a regardé le monde avec les yeux de l'amour libérateur et s'est opposé à la Loi qui tue. En paroles éloquentes, qui ne seraient pas déplacées dans la bouche d'un mystique, il a dit quel intérêt s'attache à l'étude des grands visionnaires et quelle part de la vérité éternelle ils peuvent nous apporter. L'intérêt de ce petit volume (53 pages, dont l'Introduction forme la moitié) est augmenté par la reproduction d'un certain nombre d'illustrations tirées des *Livres prophétiques*, les seules qui existent dans un ouvrage français.

Enfin la troisième étude est celle de M. Stokoe, dans l'ancienne revue *La Plume* (1^{er} octobre 1903), où l'auteur a attiré l'attention sur Blake précurseur du symbolisme et ancêtre de l'école moderne de

poésie. Dans son court article de sept pages, il s'est borné à parler des premiers poèmes, dont il a traduit et cité des extraits. Quant aux *Livres prophétiques*, il ne fait que caractériser en une ligne très juste la première impression que produit leur lecture, celle « d'obscurcs tragédies d'un monde ancien et primitif ».

II

REMARQUES SUR LA VERSIFICATION DE BLAKE.

La versification de Blake a quelque chose de l'étrangeté et de l'irrégularité de sa poésie. Elle peut à peine s'enfermer dans des formules. Elle n'est liée par aucune règle et semble couler spontanément plutôt qu'être le fruit d'efforts répétés. Elle vient comme un repos pour l'oreille après le vers si étudié, mais parfois monotone du XVIII^e siècle tout entier. On dit que Blake, bien qu'il ne connût pas la musique, avait une oreille très musicale, qu'il chantait quelquefois ses propres chansons sur des airs très impressionnants qu'il improvisait, mais qui n'ont jamais été écrits. De même on pourrait presque croire qu'ayant une oreille très musicale pour le vers, il refusa délibérément de se soumettre aux règles établies. En fait, il les négligea de plus en plus à mesure qu'il avançait dans ses œuvres et à la fin cessa complètement de les observer, pour ne plus suivre que les lois d'une harmonie bien à lui. Sa versification n'est autre chose qu'un emploi très habile de tous les éléments rythmiques du langage, avec les fautes les plus grossières contre les règles les plus universellement reconnues, pour arriver finalement à de la simple prose rythmée.

Nous le voyons d'abord suivre ses prédécesseurs et employer toutes les ressources de la versification, tout en les pénétrant d'un esprit de liberté étonnant à son époque. On peut s'en rendre compte par son abandon graduel du couplet, son traitement du vers blanc, son mélange des divers mètres et son emploi de la rime, tantôt avec les résultats les plus heureux, tantôt avec négligence.

Le couplet, c'est-à-dire le système de vers décasyllabiques rimant deux à deux, était la forme la plus généralement employée. C'est le vers du *Rape of the Lock*, de la *Dunciade*, des épîtres, des satires et des Essais de Pope, celui de Goldsmith dans *le Voyageur* et *le Village abandonné*, et quoique les grands sujets d'Young et de Blair eussent

fait revivre le vers blanc, le couplet n'en était pas moins cultivé par la plupart des poètes de second ordre, comme Falconer ou Churchill, et avait été la forme préférée de Johnson. Toutes ces choses étaient déjà sans doute dans le passé ; mais, malgré les innovations de Collins et de Gray, le passé conservait son influence. Au moment même où il publiait ses premiers vers, Cowper et Crabbe écrivaient en couplets leurs premières œuvres. Même en 1792, Rogers devait s'en servir pour ses *Plaisirs de la Mémoire* et Campbell en 1799 pour les *Plaisirs de l'Espérance*.

Il est à remarquer que cette forme ne se trouve jamais dans ses grandes œuvres comme vers habituel. On pourrait même douter qu'il l'eût connu si on n'en trouvait quelques-uns dans ses épigrammes. Mais ils sont très souvent isolés ou ne forment que de très courts passages :

Thy friendship oft has made my heart to ache :
Be but my enemy for friendship's sake
(On Hayley)
... For this is being a friend, just in the nick
Not when he's well, but waiting till he's sick.
He calls you to his help ; be you not moved,
Until by being sick his wants are proved.
(Blake's friends.)

Et même dans ces couplets, il n'y a point la symétrie de sens ou de mesure qu'on y avait mise jusque-là.

Tantôt on trouve des enjambements :

Sleep on, sleep on, while in your pleasant dreams
Of reason, you may drink of Life's clear streams

tantôt des mélanges de mesure, hexamètres et pentamètres mêlés :

Doubt, doubt and don't believe without expé | rimént
This is the véry thing that Jésus méant.

Ainsi traité, et surtout dans des fragments qui sont presque en dehors de sa poésie, cela cesse d'être le couplet classique.

Instinctivement, presque sans hésitation ou essai, Blake l'abandonna. Il préféra tirer son inspiration musicale des poètes du siècle précédent. Comme eux, il employa le vers blanc dans ses œuvres dramatiques ou épiques, et, dans ses lyriques, rivalisa pour les autres vers avec les poètes de la période de Charles.

C'est surtout dans son essai de drame qu'on trouve le vers blanc avec assez de régularité Il a déjà une sonorité shakespearienne et est traité, comme dans Shakespeare, avec une grande liberté.

Il peut parfois être tout à fait le pentamètre iambique régulier :

The wolf is haunted down by causeless fear...
The lion flees, and fear usurps his heart.

Souvent il admet la mesure trochaïque, surtout au commencement des hémistiches :

Talking with Déath, answering his hard demand.

Souvent, comme dans Shakespeare, des élisions de syllabes sont nécessaires :

These are the tricks | of (the) world | but the pure soul...
Flowers of heaven's growth | o(v)er (the) ban | quet's table ..
... while we beheld
With joy thy ruddy limbs and flour(i)shing air ;

d'autres fois, des allongements de monosyllabes en dissyllabes pour parachever le nombre de pieds :

Pût on the rôbe of prépará, | ti ón
Then lét the clá | ri ón | of wár begin.

La césure correspond à la pensée et se place presque n'importe où :

Take this, he cried | and thrust into her arms
A wet napkin wrapped about | then rushed
Past, howling. | She received into her arms
Pale death | and followed on the wings of fear.
(Eleanor.)

Le vers cesse d'être une unité. Les enjambements sont très fréquents ; leur proportion est à peu près égale à celle des pièces de la dernière période de Shakespeare ; et leur emploi devient presque un procédé, comme une imitation de la phrase musicale miltonienne :

Now, while the sun rests on the mountain, light
Thy bright torch of love | ; thy radiant crown
Put on | , and smile upon our evening beds.
(The Evening Star.)

Dans certains passages, ils viennent à presque tous les vers :

Beneath our thickest shades, we oft have, heard
 Thy voice | ...
 ... Beside our springs
 Sit down | , and in our mossy valleys, on
 Some bank | , beside a river clear, throw thy
 Silk draperies off, | and rush into the stream.
(Summer.)

Il lui arrive même souvent, comme dans le passage précédent, de faire terminer le vers sur un mot proclitique, intimement joint au premier mot du vers qui suit, chose assez rare dans la poésie anglaise. Un cas spécial ne se trouve que dans Blake : le vers se terminant par l'article *the*. Ces faits, déjà visibles dans les *Esquisses poétiques*, sont fréquents dans ses pièces ultérieures :

While thou drawest the
 Blue curtains of the sky...
(To the Evening Star.)

A garden of delight built by the
 Sons and daughters of Los.
(Jerusalem, p. 73.)

Opaqueness grew to a period ; it
 Became a limit.
(Id., p. 73.)

A world of mercy and
 A world of justice.
(Id., p. 65)

It fell down and
 Became Canaan.
(Milton, p. sup. 8.)

Everything has its
 Own vortex.
(Milton, p. 14.)

and her
 Shadow is Vala
(Jer., p. 44.)

Avec plus de profusion encore que les dramatises élizabéthains, il mêle au pentamètre iambique des vers d'une autre longueur, montrant ainsi son ignorance voulue des règles :

How many in walled cities lie and groan,
 Turning | themselves | upon | their beds | .
(Edward III, sc. v.)

... How terrible then is the field of death
Were he | doth rend | the vault | of heaven
Ande shake | the gates | of hell. |

(*Edward III*, sc. v.)

Comme dans Shakespeare, le vers se raccourcit à la fin des discours.

And rattling guns, and black and dreary war
Shall be no more,

(*Id.*, sc. v.)

My feet are winged, but not
For flight an please your grace.

(*Id.*, sc. III.)

Il admet des syllabes supplémentaires, soit à la fin, soit avant la césure :

... And wing their brows with hope and expecta | tion.
... Then to our tent return and meet the coun | cil
... Nay, I will know the most remote parti | culars
... Chandos, thou seest my weakness : strong Nature
Will bend or break | us | ; my blood, like a spring-tide
Doth rise so high to overflow all bounds
Of modera | tion | while Reas'n in her frail bark
Can see no shore or bound for vast ambi | tion.

(*Id.*, sc. III.)

Il en supprime parfois :

Considerate age, my lord, views motives.
And nót | ácts — | when néi | ther wárbling voices.¹

(*Sc.* III.)

Et si la pensée l'exige, il s'allonge en hexamètre :

The sepulchre of ancient Troy, from whence
Shall cities rise and thrónes and árms and áwful pówers.
(*Id.*, sc. VI.)

The dóg doth séize the wólf, the fórestér the líon.
(*Sc.* III.)

but the pure soul
Shall móunt on nátive wíngs, disdáining little spórt.
(*Sc.* III.)

Le vers ainsi traité cesse d'être une armure pour la pensée ; il

en est le vêtement souple et facile, encore qu'un peu flottant et négligé. Mais même avec ces irrégularités, Blake trouva le vers blanc trop raide pour s'adapter à ses divers états d'esprit. Il l'abandonna après les *Esquisses poétiques*, et lorsque, par hasard, il le reprit, ce fut en le mêlant à tant d'autres mesures qu'il n'avait plus rien de lui-même. C'était une marche vers la prose rythmée de ses imitations d'Ossian ou les vers sans mesure des *Livres prophétiques*.

Mais avant d'arriver à ce point extrême d'irrégularité, Blake montra dans ses poèmes lyriques (*Songs, Songs of Innocence, of Experience, Minor poems*) comment il savait manier et combiner toutes les autres espèces de vers et les adapter aux mouvements divers de son âme. Là il se trouvait à son aise, et on ne peut guère lui découvrir de faute réelle d'harmonie.

Il sait faire danser et sautiller le vers à deux pieds :

Sound the flute !
Now't is mute.
Bird's delight
Day and night !

(*Spring.*)

ou faire s'avancer le décasyllabe, avec la lenteur un peu lourde de l'enfant qui essaie ses premiers discours :

And we are put on earth a little space
That we may learn to bear the beams of love
And these black bodies and this sunburnt face
Are but a cloud and like a shady grove.

(*The little black boy.*)

Le vers de quatre pieds semble avoir sa préférence :

Once a dream did weave a shade
O'er my angel-guarded bed.

(*The Dream.*)

... Can I see another's woe
And not be in sorrow too.

(*On another's woe.*)

C'est le plus fréquent dans les poèmes lyriques, et plus tard ce sera celui de morceaux plus longs, comme *The Everlasting Gospel, Verses to Butt, the Book of Urizen*.

Cependant la plupart de ses poèmes lyriques sont une combinaison de différentes mesures : lignes de trois et de quatre pieds :

Mercy, pity, peace and love
All pray in their distress,

lignes de quatre et de deux :

I laid me down upon a bank
Where Love lay sleeping
I heard among the rushes dank
Weeping, weeping,

ou combinaisons plus variées, comme dans le prologue des *Chants d'Expérience*.

Il aime à finir des strophes à vers courts par un vers très long, où la pensée s'étend, comme dans le dernier vers de la strophe sérieuse :

Oh the trembling fear,
Oh the dismal care
That shakes the blossom of my hoary hair.
(*Little Girl lost.*)
Merry voice
Infant noise
Merrily, merrily to welcome in the year.
(*Spring.*)

De même que les strophes se composent de vers différents, de même chaque vers comprend des pieds différents.

Le trochée initial lui donne ses appels pressants, suivis des iambes qui le répercutent, comme la plaque de fer retentissant sous le marteau :

England awake, awake, awake
Jerusalem thy sister calls.
Why wilt thou sleep the sleep of death.
And close her from thy ancient walls?
(*Jerus., prol.*)
... Tiger, tiger, burning bright
In the forest of the night,
What immortal hand or eye
Did frame thy fearful symmetry.
(*The Tiger.*)

Le pied trissyllabique viendra, par exemple, pour décrire la marche régulière et lente du berger derrière son troupeau :

From the morn to the evening he strays,
He shall follow his sheep all the days.
And his mouth shall be filled with praise.
(*The Shepherd.*)

L'iambique peut se mêler à l'anapeste avec un heureux effet :

When the voices of children are heard on the green,
And laughing is heard on the hill
My heart is at rest within my breast
And everything else is still.
(*Nurse's Song.*)

When the air | does laugh || with our mer | ry wit
And the green | hills laugh || with the noise | of it.
(*Laughing Song.*)

Il semble avoir ainsi à sa disposition toutes les ressources de la mesure.

Il a la même connaissance ou plutôt le même instinct musical des effets de la rime, quoique, pour son emploi comme pour le reste, il fasse preuve de beaucoup de négligence.

Beaucoup de ses rimes n'en sont que pour les yeux : *grove* et *love*, *blossom* et *bosom*, *hum* et *home*, *child* et *filled* ; d'autres ne le sont pour l'oreille qu'avec un certain effort : *bed* et *echoéd*, *shade* et *bed*, *woe* et *too*, *warm* et *harm*. A partir de la période des *Chants d'Expérience*, les rimes deviennent moins soignées ; souvent on trouve une simple assonance au milieu de pièces rimées ; *bard* et *heard* (*Introd.*), *drear* et *despair*, *fear* et *bear*, *grow* et *plough* (*Earth's answer*), *futurily* et *see*, *lick* et *neck* (*Little Girl lost*), *heath* et *death* (*Chimney-Sweeper*), *far* et *near* (*Little Girl lost*), *sit* et *delight* (*School-boy*).

Quelquefois les vers rimés et non rimés se mêlent sans règle, comme dans *Earth's answer*, *The clod and the pebble*, *Holy Thursday*. D'autres fois il compose des strophes régulières, soit à rimes successives plates *aa*, *bb* ou alternées *ab*, *ab*, comme dans *Cradle song* ou l'introduction des *Chants d'Innocence* ; ou il prend le vers ordinaire de la ballade *ab cb* (*The sick rose*). Il y a quelques strophes de huit et de dix vers rimant, soit deux à deux, *aa*, *bb*, *cc* (*The echoing green*, *the lamb*), soit d'après d'autres combinaisons : *ab*, *cb*, *de*, *fe*

(*Nurse's song. Exper.*), *ab, ab, cc, dd* (*Night*) *abaab* ou *ababb* (*Songs of Exp., Introd., Earth's answer, The school-boy*).

Il connaît l'effet d'une seule rime se répercutant trois fois de suite :

Silent, silent night
Quench the holy light
Of thy torches bright

ou remplissant une strophe :

Love and harmony combine
And around our souls entwine.
While thy branches mix with mine
And our roots together join.

(*Song. — Poet. Sk.*)

Il ne néglige pas non plus l'effet de la rime des hémistiches :

No no, let us play, for it is yet day,
And we cannot go to sleep ;
Beside in the sky the little birds fly
And the hills are all covered with sheep.

(*Nurse's Song. — Songs of In.*)

Ainsi, de cet examen un peu rapide, il résulte que Blake, sans avoir sans doute la grande richesse de formes de vers qui caractérise le *xix^e* siècle, a connu toutes les formes de son temps. Il les a employées avec la plus grande variété, rappelant les poésies légères de l'époque Caroline, avec leurs rythmes variés. On pourrait le comparer à ce point de vue à Herrick, dont il semble avoir parfois des réminiscences, surtout en ce qui concerne la facture et l'arrangement des vers. Et peut-être y a-t-il encore chez lui quelque chose de plus imprévu dans les rythmes, un caractère d'abandon, un manque d'apprêt, qui ajoutent encore à l'impression de fraîcheur candide de ses premiers chants.

Mais où il est surtout remarquable, c'est moins dans la technique du vers que dans le choix musical des sonorités. Il évite avec soin toutes les voyelles sourdes, tous les sons rauques et il multiplie les notes au timbre argentin. Des morceaux comme le chant *Love and harmony combine* (voir page 282) ou *Cradle Song* (p. 353) sont une véritable caresse pour l'oreille :

Sweet dreams form a shade
O'er my lovely infant's head,

Sweet dreams of pleasant streams
By happy, silent, moony beams.

(Cradle Song.)

Il faudrait, pour analyser l'impression musicale de tels vers, examiner en détail l'arrangement des voyelles, compter celles qui, dans la gamme des sons, se trouvent dans les notes aiguës (a, é, i), voir dans quelle proportion considérable elles dépassent les autres en nombre (o, ou). Il faudrait noter les syllabes longues et les brèves, et en examiner l'agencement. Il faudrait remarquer la douceur des articulations, la quantité des liquides qui se répètent (l, r), noter leur alternance avec les sifflantes douces, et l'absence complète de gutturales. Et ce travail de statistique long et minutieux n'arriverait peut-être pas encore à nous faire comprendre parfaitement le caractère de ce chant où se trouvent à la fois la musique claire de la berceuse, les chuchotements du silence et les doux murmures du sommeil.

Déjà dans ses premiers chants, les plus harmonieux, Blake, sans laisser de côté les ressources que lui offrait la prosodie de ses contemporains, les complète et les vivifie par son instinct musical naturel.

Dans les Livres prophétiques, cet instinct est la seule chose à laquelle il se fie ; il laisse de côté les ressources de la rime et de la mesure. Il déclare que ce ne sont que des entraves pour la musique d'un poème. « Quand ces vers me furent dictés, écrit-il dans un des « prologues de *Jérusalem*, je considérais qu'une cadence monotone, « comme celle de Milton, de Shakespeare et des écrivains du vers « héroïque, délivré de la servitude moderne de la rime, était une « part indispensable du vers. Mais je découvris bientôt que, dans « la bouche d'un vrai orateur, cette monotonie était non seulement « embarrassante, mais une aussi grande servitude que la rime elle-même. » Par conséquent, après avoir rejeté les lois de la rime, il rejette celles de la mesure. Les mots mètre, mesure, nombre n'ont plus pour lui que le sens vague d'harmonie en général. Cette harmonie, il affirme l'avoir soigneusement étudiée : « Par conséquent, j'ai produit de la variété dans mes vers, à la fois pour la « cadence et pour le nombre des syllabes. Chaque mot, chaque « lettre, est étudiée et mise à sa place exacte ; les nombres terribles « sont réservés aux parties terribles ; les doux aux parties douces ;

« les prosaïques aux parties inférieures ; toutes sont nécessaires les
« unes aux autres. »

Sa poésie est arrangée d'après ces principes comme le sera plus tard celle de Whitman, avec ses vers variant d'une syllabe à plusieurs lignes, et elle ne se distingue de la prose que par la disposition typographique. Ou bien c'est encore celle des prophètes hébreux, reconnaissable uniquement à son balancement symétrique de pensées, ou la prose rythmée d'Ossian, dont Blake avait écrit des imitations. Ce dernier idéal devait être le sien. Mais il n'alla pas si loin. Il continua à diviser ses poèmes en « petites lignes non finies » de longueurs à peu près égales. Il n'était pas encore complètement arrivé à la conception des poèmes en prose. Pour la longueur de ses vers, on se demande souvent si les dimensions mêmes des plaques de cuivre sur lesquelles il les gravait n'ont pas été un élément important de détermination. Un simple coup d'œil jeté sur les feuilles de *Jérusalem* ou de *Milton* montre le souci de l'artiste d'utiliser toute la place, de prolonger sa ligne jusqu'au cadre sans laisser de blanc. Ceci peut-être explique qu'il ait choisi ce long vers traînant, irrégulier de douze, quatorze, quinze syllabes, bien plus capricieux que ceux de même longueur que l'on trouvait déjà dans Drayton et quelques autres. Ce sont en général des vers de sept accents, mais combien peu réguliers ! Il suffit pour s'en convaincre de scander n'importe quel passage de *Vala*, de *Jérusalem* ou de *Milton* :

O Álbion, míldest sôn of Éden ! clósed is thy wéstern gáte.
Bróthers óf etérnity, this mán whose gréat exámple
We áll admíred and lóved, whose áll-benévólent cóuntenance, séen
In Éden in lóvely Jerúsalem, dréw éven from énvý
The tear !

(*Jerusalem*, p. 45.)

Mais il suffit aussi, comme pour ses premiers chants, de lire à haute voix n'importe quelle page pour sentir combien était juste l'instinct de l'oreille à laquelle il se confiait. Les noms seuls de ses personnages ont une harmonie presque inconnue aux langues du nord : Vala, Elinyttria, Tharmas, Ololon, Palamabron, Enitharmon. Tous ses vers sont des phrases musicales. Ici l'effet est obtenu par le choix d'articulations douces et liquides :

Ah ! gentle may I lay me down, and gentle lay my head
And gentle sleep the sleep of death !

(*Thel*) ;

là par des consonnes dures et rocailleuses :

The direful monster, whose skin clings
To his strong bones

(*Winter*) ;

là par les voyelles longues et retentissantes :

Loud sounding winds sport on the mountain-brow
(*Jer.*, p. 93),

... Loud the roaring winds
Burdened with clouds howl round the couch
(*Vala*, VII, 595) ;

ailleurs par des allitérations ou des répétitions d'assonances :

I ponder and I cannot ponder, yet I live and love
(*Thel*),

Sweet dreams of pleasant streams
By happy, silent moony beams.
(*Songs of In.*)

Ailleurs encore le vers halète et pantèle :

And human bones rattling together in the smoke and stamping
The nether abyss, and gnashing in fierce despair, and panting in sobs,
Thick, short, incessant, bursting, sobbing, deep despairing, stamping,
Struggling to utter the voice of man.
(*Vala*, III, 155.)

Ou bien il coule doucement comme une rivière paisible :

She in paleness sought the secret air
To fade away like the morning beauty from her mortal day.
Down by the river of Adona her soft voice is heard,
And her gentle lamentation falls like morning dew.
(*Thel.*)

Le plus souvent, c'est une harmonie tellement subtile qu'il est presque impossible de l'analyser et d'en définir les éléments. Mais elle berce, charme et retient, même lorsque le sens du vers est

obscur. Quels que soient les défauts des poèmes, l'impression musicale n'en est jamais désagréable, et certains, comme les Lyriques de la première période, le livre tout entier de *Thel*, des pages successives de *Vala* ou de *Jérusalem* sont une mélodie ininterrompue du premier vers au dernier.

Dans l'ensemble, par conséquent, la versification de Blake porte la même marque que sa pensée ou sa poésie : celle de l'artiste de génie, connaissant les règles de son art, sachant les observer au besoin, mais les laissant de côté pour suivre une règle bien plus mystérieuse, sujette à bien des caprices et à bien des erreurs, mais menant souvent d'un coup à la beauté pure : la règle de l'inspiration et de l'instinct.

III

FRAGMENTS INÉDITS.

Les notes sur Swèdenborg.

Il ne nous semble pas dénué de tout intérêt de donner ici les seuls fragments accessibles des écrits de Blake qui n'aient point encore été publiés ¹. Ce sont ses notes au crayon en marge d'une édition du livre de Swedenborg sur *la Sagesse et l'Amour divins* (*Divine Love and Wisdom, or The Wisdom of Angels*). Le livre, à la mort de Blake, tomba entre les mains de Tatham, son exécuteur testamentaire et ami. Après avoir plusieurs fois changé de propriétaire et avoir fait partie de l'exposition des œuvres de Blake en 1876, il est passé finalement à la bibliothèque du British Museum. L'écriture très nette, le style bien caractéristique ne laissent aucun doute sur l'authenticité des notes. Elles sont en petit nombre, en général très courtes et semées à intervalles irréguliers, ce qui les a sans doute fait négliger par les éditeurs de Blake comme peu importantes. Elles ne jettent aucun jour nouveau sur les doctrines de l'auteur, n'expliquent aucun de ses mythes, semblent d'ailleurs avoir été écrites à peu près en même temps que le *Mariage du Ciel et de l'Enfer* et se ressentir de la même influence. Mais elles sont un exemple de plus de la prose nette de Blake, de sa phrase de conversation en général simple, et elles contiennent çà et là quelques formules vives, concises, qui se gravent dans l'esprit avec la même force que certains des *Proverbes de l'Enfer*.

Nous avons essayé de les ranger, non d'après l'ordre des pages, mais d'après la nature du passage qu'elles commentent ou soulignent. Ces passages eux-mêmes seront indiqués par le numéro de

1. MM. Ellis et Yeats en ont donné seulement quelques lignes dans leur grand ouvrage sur Blake.

leur paragraphe. L'édition anglaise qu'avait Blake n'est plus accessible maintenant, mais l'ouvrage publié actuellement en Angleterre par la Société swedenborgienne diffère à peine de celui-là par quelques nuances de traduction sans importance, et sa division en paragraphes est absolument la même.

Il y a un bon nombre de marques d'approbation telles que « Remarquez ceci », *Mark this, note this* (§§ 7, 70, 238, 239, 315, 404, 410, 411, 413), se rapportant surtout aux passages où Swedenborg affirme la distinction entre les phénomènes naturels et les phénomènes spirituels, et marque ceux-ci comme cause des autres. Quelquefois l'approbation prend une forme légèrement dédaigneuse. Ainsi Swedenborg ayant dit que la pensée est le premier effet de la vie, et la sensation et l'action le second effet, Blake écrit : « Je savais cela, et des milliers d'autres » : *This was known to me and thousands* (§ 2). Il explique le passage d'un mode de vie à l'autre par les deux seuls mots « allée et venue », *a going forth and returning* (§ 2). S'il constate des contradictions apparentes, il les explique : *He speaks of men as mere earthly men and not as receptacles of spirit, or then he contradicts no. 57* (§ 181).

Il insiste souvent, comme Swedenborg, sur la distinction entre la matière et l'esprit, entre le savoir naturel et le savoir spirituel. Les hommes sages, dit Swedenborg (§ 1), perçoivent par leur expérience et non par leur savoir, que l'amour, c'est la vie. Blake ajoute : *They also perceive this from knowledge, but not with the material part*. Il approuve la définition swedenborgienne qu'une idée naturelle est une idée où se trouve la notion d'espace (§ 7), et un peu plus loin commente : *Observe the distinction here between natural and spiritual man. Man may comprehend, but not the natural or rational man* (§ 8). A la remarque que les anges parlent un langage incompréhensible à l'homme naturel, il ajoute avec insistance : *not to a man, but to the natural man* (§ 239), et insiste de nouveau lorsque Swedenborg affirme que les anges ne peuvent pas mettre en paroles des pensées spirituelles. « Ils ne pouvaient pas les lui exprimer en « idées naturelles. Combien les hommes sont absurdes de com-
« prendre comme s'il disait que les anges ne pouvaient pas s'expri-
« mer à lui : » *They could not tell him in natural ideas ; how absurd must men be to understand him as if he said the angels could not express themselves at all to him* (§ 294).

Quant à la division que fait Swedenborg entre les mondes spiri-

tuel et naturel, l'un étant exclusivement la demeure des anges et l'autre celle des hommes, Blake l'appelle *False philosophy according to the letter but true according to the spirit* (§ 163), voulant dire sans doute que les anges peuvent visiter le monde des hommes et réciproquement, mais qu'ils n'en font point partie. Cela devait être une conséquence directe de sa faculté de vision de l'invisible, semblable à celle de Swedenborg, et dont il affirme énergiquement l'existence. Quand Swedenborg parle de l'homme, qui peut maintenir son jugement pendant quelque temps sous la lumière spirituelle, Blake écrit : *This, man can do while in the body* (§ 40). A la remarque que l'homme peut voir à la mort les choses spirituelles et la suprême sagesse, il ajoute les mêmes mots : *This is while in the body*. Après la description du passage de l'influx céleste à travers le corps insensible, c'est-à-dire de la vision extatique¹, il écrit que ceci était fréquent autrefois, justifiant ainsi l'inspiration directe des prophètes : *This is to be understood as unusual in our time, but common in ancient*. Il attaque ceux qui nient la possibilité d'une telle inspiration, en mettant leur ignorance sur le compte de leur esprit mercenaire et grossier : *Many perversely understand him as if man, while in the body was only conversant with natural substances, because themselves are mercenary and worldly and have no idea of any but worldly gain* (§ 257). C'est la répétition du vieux conseil : Vous arriverez à la foi par le déta-

1. Swedenborg écrivait que l'âme ne peut voir les causes profondes des choses au delà des apparences qu'à la condition de maintenir longtemps l'esprit sous une lumière céleste, et il ajoutait que cela est difficile à cause de la lumière naturelle qui nous distrait sans relâche. C'est là que Blake faisait remarquer : « L'homme peut faire ceci tout en restant dans son corps. » C'est donc la Vision extatique. Pour se rendre compte de la parenté de cette vision avec celle du poète, qu'on lise dans Wordsworth la description de la Vision poétique :

that serene and blessed mood,
In which the affections gently lead us on,
Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul :
While, with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy
We see into the life of things.

(*Lines composed above Tintern Abbey.*)

Sainte Thérèse ne se servait pas d'autres expressions pour décrire ses extases. Ainsi mysticisme et poésie se confondent souvent, et tous les grands poètes sont des visionnaires.

chement de ce monde et la suppression des passions. Il insiste ailleurs encore (§ 294) sur la possibilité de la pensée purement spirituelle : *It is absurd to say that no man on earth has a spiritual idea*. Pour rehausser la valeur de l'inspiration, il renouvelle ses marques de défiance envers le témoignage des sens et le raisonnement : *Demonstration is only by bodily senses* (§ 41). Swedenborg disant que la lumière spirituelle ne peut être connue que par l'expérience du monde spirituel, il ajoute : *This is certainly with the natural man, according to the letter; for it is false by all experience, who does not or may not know of love and wisdom in himself* (§ 181).

Il insiste aussi sur la correspondance des objets matériels avec les forces invisibles, telles que l'amour et la sagesse de Dieu, dont l'effet visible est le soleil avec sa chaleur et sa lumière. Mais ici Swedenborg affirme que le soleil mort (c'est-à-dire matériel) est créé par le Dieu vivant. Blake le contredit : « Comment la vie peut-elle créer la mort ? Un soleil mort n'est qu'une illusion de l'homme méchant : *How could life create death ?* (§ 164). *A dead sun is only a phantasy of evil man !* » (§ 166). Nous savons déjà que, pour lui, le monde purement matériel n'existait pas et que la matière n'était qu'une apparence de l'esprit. Le soleil était un esprit éternel, et les choses de l'éternité existaient littéralement en lui : *They exist literally about the sun and not about the earth* (§ 165). Il explique, sans l'approuver, l'erreur de Swedenborg : *This assertion that the spiritual sun is not life explains how the natural sun is dead* (§ 294). Il déclare que la cause de toutes les choses finies, comme la terre, est leur éloignement de la chaleur et de la lumière spirituelles : *absence from heat and light* (§ 304) et affirme à nouveau leur irréalité : *the natural earth and atmosphere is a phantasy* (§ 315).

En bien des endroits nous trouvons cette pensée, absente de Swedenborg, mais bien caractéristique de Blake, que tout ce qui est spirituel est poétique et que Religion et Poésie sont la même chose. Ainsi il remplace l'expression « idée spirituelle » par « idée poétique », *poetic idea* (§ 7). A côté des mots « la négation de Dieu et de la divinité du Seigneur », il écrit l'équivalent : *the negation of Poetic Genius* (§ 13). Il divinise l'inspiration et les affections du cœur dans la phrase remarquable qui suit :

He who loves feels love descend into him, and if he has wisdom may perceive it is from the poetic genius, which is the Lord (§ 10) : « Celui qui aime sent l'amour descendre en lui, et s'il a la sagesse, il perçoit

que cela vient du génie poétique, qui est le Seigneur. » Par suite, le poète ne sera pas blâmable s'il s'élève au-dessus des hommes : *Who shall dare to say that all elevation is of self, is enthusiasm and madness? And is it not plain that self-derived intelligence is worldly demonstration?* (§ 267). Cela semble être déjà une réponse à ceux qui devaient l'accuser de vanité et de folie. La connaissance qu'il avait de lui-même n'était pas due à la démonstration ; elle lui venait donc d'en haut et n'était ni folle ni égoïste.

Il est très énergique sur la distinction entre l'intelligence et l'amour, qui sont sur deux plans différents. Plus encore que Swedenborg il nie la possibilité d'arriver à l'amour, degré supérieur de la vie spirituelle, par l'intelligence, qui en est le degré inférieur. Il convient que l'amour et la sagesse sont une même chose, mais que, pour la pensée dénuée d'affection, il y a entre eux la même différence qu'entre l'âme et le corps : « *Thought without affection makes a distinction between Love and Wisdom as it does between body and spirit* (§ 14). Il approuve Swedenborg disant que le jugement ne mène pas la volonté et que la sagesse ne peut pas produire l'amour (§ 244). Il insiste sur ces faits : *Love does not receive influx from understanding* (§ 414), *but they may be elevated together* (§ 419). Par suite l'amour, qui peut être élevé, n'est pas impur : *I love was not created impure and is not naturally so* (§ 419).

La différence entre amour et intelligence, entre intelligence et science, est aussi grande qu'entre les trois degrés de l'homme : céleste, spirituel et naturel, qui existent potentiellement dans son âme. Le passage suivant est très caractéristique de la pensée de Blake sur le sujet ainsi que de son style : « Étudiez la science jusqu'à en être aveugle, étudiez l'intelligence jusqu'à en être froid. Cependant « votre science ne peut pas vous enseigner l'intelligence. Encore « moins votre intelligence peut-elle vous enseigner l'affection » ; et il continue en montrant la séparation nette de ces trois degrés, parallèles, mais ne naissant point l'un de l'autre :

« *Study science till you are blind. Study intellectual till you are cold.*
« *Yet, science cannot teach intellect. Much less can intellect teach*
« *affection. How foolish then it is to assert that man is born in only*
« *one degree* ¹ *when that one degree is receptive of the three degrees,*
« *two of which he must destroy or close up, or they will distend. If he*

1. i. e. the natural represented by science.

« closes up the two superior ¹ then he is not thereby in the third, but
« descends out of it into mere nature or Hell. Is it not also evident that
« one degree will not open the other and that science will not open
« intellect, but that they are discrete and not continuous so as to
« explain each other, except by correspondance which has nothing to
« do with demonstration, for you cannot demonstrate one degree by
« the other ? For how can science be brought to demonstrate intellect,
« without making them continuous and not discrete » ? (§ 237).

En lisant cette longue annotation, nous ne devons pas oublier que, pour Blake, intellect et intelligence signifient la connaissance par l'intuition de la foi et non par l'expérience et la raison. L'expérience, et par suite la science, ne mènent pas plus à la connaissance intuitive que celle-ci à l'amour. Si on se perd dans la science, on devient aveugle à la foi ; si on se perd dans la contemplation de la vérité, on devient froid à l'amour. Si on n'a ni foi ni amour, on est dans l'état de l'homme purement naturel et matériel, l'état de l'enfer. Nous voyons là une de ses conceptions du mal : la nature, c'est l'enfer.

Il y en a d'autres plus loin. A côté d'un passage où Swedenborg traite de la formation et de la conception de l'homme, Blake ajoute qu'en lui naissent le ciel et l'enfer : *Heaven and Hell are born together* (§ 432). Mais, pour l'homme qui a la foi, tout est bien. Le bien en lui est la vie divine, le mal est la réaction de l'homme ; mais si l'homme vit en Dieu, cette réaction n'est qu'une partie de l'action de la divinité. Telle est l'opinion de Swedenborg, et Blake l'approuve par une des formules qu'il aimait celle du mariage des contraires : *Good and evil are here both good, and the two contraries are married* (§ 68). Ailleurs, il place le bien dans l'action et non dans le culte, montrant comme Swedenborg la nécessité des œuvres aussi bien que de la foi qui les produit : *The whole of the New Church is in active life, and not in ceremonies at all* (§ 221). De cette note on pourrait peut-être conclure son affiliation à la Nouvelle Église de Swedenborg ; en tout cas, elle montre qu'il en avait étudié sérieusement l'esprit.

Ses considérations métaphysiques sur l'essence de Dieu sont plus difficiles à suivre et nécessiteraient l'analyse d'une très grande partie du livre de Swedenborg, ce qui ne peut être fait ici, où le texte seul

1. i. e. the spiritual represented by intellect and the celestial represented by love.

des notes avec quelques indications générales peut être de quelque intérêt. Pour lui comme pour Swedenborg, le divin est hors de l'espace et ne peut être limité. La vérité, étant divine, est sans bornes. Il avait déjà écrit : « L'erreur a des bornes, la vérité n'en a point. » Ici il ajoute : *When the fallacies of darkness are in the circumference, they cast a bound about the infinite* (§ 69), et, chose rare chez lui, il marque *excellent* ce passage de Swedenborg : « Les pensées des anges « ne dérivant rien de l'espace et du temps, ils ne comprennent pas « quand on leur dit que le divin remplit les espaces, mais ils comprennent clairement, sans idée d'espace, que le divin remplit toutes « choses » (§ 70).

Mais il se perd en discussions métaphysiques sur l'essence et l'identité pour prouver contre Swedenborg que, bien que Dieu soit indivisible, il y a des choses venant de lui, qui sont comme lui infinies. Swedenborg écrit : « Si une personne déraisonnable vient « dire qu'une pluralité d'infinis, ou d'incrées ou d'omnipotents, et « de dieux, est possible, pourvu qu'ils aient une seule et même « essence, ... une seule et même essence n'est-elle pas une identité? et une identité n'est pas possible entre plusieurs. » Blake répond que la même essence est possible et que, par suite, essence et identité sont choses différentes : « *But one and the same essence is* « *(possible); therefore essence is not identity. Essence is not identity,* « *but from essence proceeds identity and from one essence may proceed* « *many identities, as from one affection may proceed many thoughts.* « *Surely this is an oversight. That there is but one Omnipotent,* « *Uncreate and God, I agree; but that there is but one Infinite I do* « *not; for if all but God is not infinite, they shall come to an end.* « *which God forbid If the Essence was the same as the Identity, there* « *could be but one Identity, which is false. Heaven would upon this* « *plan be but a clock* » (§ 27).

Ainsi Blake se justifie à lui-même sa conception des Éternels, qui sont autant d'identités (*Selfhoods*), chacune infinie, comme l'âme humaine, mais procédant de la même essence, l'Unité divine. Les différentes identités des Éternels donnent à chacun sa liberté d'action, de même que l'identité distincte, la personnalité et par conséquent le libre arbitre de chaque esprit et de chaque homme empêchent l'univers invisible d'être soumis à des lois inéluctables et de ressembler ainsi à une horloge, comme le mécanisme du monde matériel. En même temps, Blake légitime sa conception de l'infini de chaque

désir humain, qui a son essence en Dieu sans être Dieu. Ainsi l'infini des âmes peut aimer l'infini de Dieu, sans que ce soit, comme dit Swedenborg, l'amour de Dieu pour lui-même. *False*, dit Blake à cette affirmation. *Take it so, or the contrary it comes to the same, for if a thing loves, it is infinite Perhaps we only differ in the meanings of the words infinite and eternal* (§ 49).

Où ils ne diffèrent pas, c'est dans leurs conceptions de la ressemblance de l'homme et de Dieu. On ne peut pas, dit Swedenborg, concevoir Dieu autrement que comme un homme, et dans le ciel, il n'y a pas d'idée différente de Dieu. Les sauvages même considèrent Dieu comme un homme, et s'ils entendent parler de gens qui le regardent comme un esprit, c'est-à-dire un petit nuage au milieu de l'air, ils disent que c'est impossible. « On leur répond cependant que l'idée de ces gens vient du fait que, dans l'Écriture, Dieu est appelé esprit, et qu'ils envisagent un esprit uniquement comme une vapeur nuageuse, ne sachant pas que chaque esprit et chaque ange est un homme. » Blake ajoute ce commentaire intéressant et imagé, où l'on reconnaît bien ses théories : « Pensez à un nuage blanc comme quelque chose de saint ; vous ne pouvez l'aimer ; mais pensez à un homme saint dans ce nuage, et l'amour jaillira dans votre pensée ; car il est impossible aux affections de penser à la sainteté indépendamment de l'homme. La pensée seule peut créer des monstres ; non les affections. » Et un peu plus haut : « L'homme ne peut avoir aucune idée de quelque chose de plus grand que l'homme, de même qu'une tasse ne peut contenir plus que sa capacité. Mais Dieu est homme, non parce qu'il est perçu par l'homme comme tel, mais parce qu'il est le Créateur de l'homme » : « *Think of a white cloud as being holy, you cannot love it ; but think of a holy man within the cloud, love springs in your thought ; for to think of holiness distinct from man is impossible to the affections ; thought alone can make monsters, but the affections cannot... Man can have no idea of anything greater than Man, as a cup cannot contain more than its capaciousness. But God is Man, not because he is so perceived by man, but because he is the Creator of man* » (§ 11).

Nous pouvons deviner les raisons de Blake pour cette dernière affirmation, mais il ne les a expliquées nulle part.

Tels sont les commentaires que Blake a mêlés au texte du livre swedenborgien. S'ils nous apprennent peu de choses nouvelles, ils précisent cependant certaines de ses théories en les exprimant en

langage ordinaire, et ils montrent aussi que ce contempteur de logique savait, lorsqu'il le voulait, aligner les syllogismes comme un logicien et discuter avec des arguments. Ils nous donnent en même temps des exemples des phrases incisives comme il les lance dans cette conversation avec son auteur, et comme il devait les lancer dans la conversation ordinaire, où il faisait l'étonnement et l'admiration de ses interlocuteurs.

Mais il reste une ligne peut-être plus importante encore, pour compléter la liste de ces notes. Cette ligne ne se trouve pas mêlée au texte ; elle est écrite au haut du verso de la première feuille blanche du livre, avant celle qui porte le titre intérieur. La feuille était couverte d'écriture jusqu'au bas, et présentait sans doute quelque théorie chère à Blake ou quelque une de ses appréciations générales sur Swedenborg. Son importance même lui a été fatale. Tatham, ce même Tatham qui, après la mort de Blake, brûla tant de ses manuscrits et de ses dessins pour la plus grande gloire de Dieu et de la religion orthodoxe, dut trouver que cette feuille méritait l'autodafé. Le reste des notes lui parut trop insignifiant, et il ne voulut pas brûler le livre. Mais (telle est du moins notre opinion) il prit une gomme et effaça profondément la page scandaleuse. Il ne reste que des traces de petits coups de crayon complètement indistincts et ne formant même pas des lettres. Par quel miracle d'inattention, la première ligne échappa-t-elle ? Elle renferme une de ces affirmations paradoxales et grosses de suggestions, que Blake aimait à énoncer. Mais c'est une des plus étranges qu'il ait écrites. Elle semble le commencement d'un commentaire sur le *pax hominibus bonæ voluntatis*. « Bonne volonté ! écrit-il ; il ne peut pas y en avoir. La volonté, c'est toujours le mal ! »

There can be no good Will. Will is always Evil.

Que voulait-il dire ? Ou bien il considérait la volonté comme la marque de la personnalité et par conséquent le premier mal qui sépara l'homme de la grande Unité éternelle et qui l'en maintient toujours distinct ; ou bien, ce qui est plus probable encore, la volonté est la marque de l'homme fort, voulant satisfaire ses désirs infinis, et s'opposant ainsi aux lois que les Églises et Swedenborg et les Anges adoraient. Par ceux-ci, elle est appelée mal, puisque pour eux le bien, c'est l'obéissance et la destruction de la volonté individuelle. Mais, sur ce point, Blake différerait complètement de Swedenborg, puisque l'accomplissement du désir et de la volonté, l'assouvisse-

ment des énergies de chacun devait ramener l'unité primitive, l'union de l'homme avec l'objet infini de ses aspirations, ce qui était le mariage du Ciel et de l'Enfer.

Étaient-ce là les points que reprenait Blake, ou ajoutait-il des explications qui auraient éclairci ces doctrines ? L'œuvre brutale et pieuse de destruction de Tatham ou des siens nous a laissés dans l'obscurité. Au lieu d'une page d'éclaircissements, nous n'avons qu'une formule de plus, et non des moins curieuses, une de ces phrases qui semblent hanter l'esprit par tous les commentaires qu'elles suggèrent, par les ténèbres dans lesquelles elles restent enveloppées, mais derrière lesquelles nous entrevoyons, cachée, quelque parcelle de la Vérité divine, telle qu'il la concevait.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES DE BLAKE

DATES et BIOGRAPHIE	DATE DE COMPOSITION DE SES ŒUVRES	ŒUVRES littéraires CONTEMPORAINES
1757 naissance de Blake.		
1762.	(Premiers dessins vers 1779).	Macpherson's <i>Fingal</i> .
1765.		Percy's <i>Relics of Ancient Poetry</i> .
1771.		Beattie's <i>Minstrel</i> .
1782 mariage de Blake (âge 25 ans).		
1783.	<i>Poetical Sketches</i> (composées de puis 1766).	Crabbe's <i>Village</i> .
1785.		Cowper's <i>Task</i> .
1786.		Burns's <i>First Poems</i> .
1787 mort de son frère Robert.		
1789.	<i>Songs of Innocence</i> .	
—	<i>Notes on Swedenborg</i> (circa).	
—	<i>Book of Thel</i> (id.).	
—	<i>Book of Tiriel</i> (id.).	
1790.	<i>Marriage of Heaven and Hell</i>	
1792.	<i>Ghost of Abel</i> (?). — <i>No Natural Religion</i> (?).	Roger's <i>Pleasures of Memory</i> .
1793.	<i>Songs of Experience</i> .	Wordsworth's <i>First poems</i> .
—	<i>Gates of Paradise</i> .	
—	<i>Vision of the Daughters of Albion</i> .	
—	<i>The Book of Los</i> .	
—	<i>America</i> .	
—	<i>Europe</i> .	
1794.	<i>The Book of Urizen</i> .	
1795.	<i>Song of Los</i> .	
—	<i>Ahaniah</i> .	
1796.	(Illustrations of Young's <i>Night Thoughts</i>).	
1797.	Commencement de <i>Vala</i> (circa) publié en 1893.	
1798.	<i>Notes on Joshua Reynolds' Discourses</i> .	Wordsworth and Coleridge's <i>Lyrical Ballads</i> .
1799.		Campbell's <i>Pleasures of Hope</i> .
1800 séjour à Felpham (âge 43 ans).	Travaux de gravure pour Hayley.	
1803 retour à Londres		
1804.	<i>Jerusalem</i> (commencé en 1800, publié en fragments jusqu'en 1820).	
—	Composition de <i>Milton</i> (daté 1804)	
1805.	<i>Small Poems</i> (circa) <i>Mental Traveller</i> . — <i>Everlasting Gospel</i> , etc.	Scott's <i>Lay of the Last Minstrel</i> .
1806.		Moore's <i>Irish Melodies</i> .
		Coleridge's <i>Christabel</i> .

DATES et BIOGRAPHIE	DATE DE COMPOSITION DE SES ŒUVRES	ŒUVRES littéraires CONTEMPORAINES
1807. 1808. 1809 } Exposition de 1810 } ses tableaux. (âge 57 ans). 1812. 1813. 1818. 1821 à 1823. 1825 connaissance de — Crabb Robinson. 1827 sa mort (70 ans).	(Public, des Illustrations de <i>Blair's Grave</i>) (exécutées en 1804-1805). <i>Descriptive Catalogue. — Public address</i> (contenant <i>The Canterbury Pilgrims</i>). Portraits et dessins pour J. Lin- nell (continués jusqu'à sa mort). Illustrations de <i>Job</i>. Gravures sur bois des <i>Pastorales</i> de <i>Philips</i>. Esquisses pour <i>Dante</i>.	Byron's <i>Hours of Idleness</i>. Byron's <i>Childe Harold</i>. Shelley's <i>Queen Mab</i>. Keats's <i>Endymion</i>.

ERRATA



Page 41, ligne 32, *au lieu de* Philipps, *lire* Philips.

— 300, — 38, — Philipps, — Philips.

— 78, — 22, — Dante, Gabriel Rossetti, *lire* Dante Gabriel
Rossetti.

— 184. — 19, — enveloppé, *lire* enveloppée.

— 312. — 3^(note) — is — in.



TABLE DES MATIÈRES

I. — L'HOMME. SA VIE

	Pages
I. — Introduction	3
II. — Sa vie.	23
III. — Son caractère.	45
IV. — Ses Visions.	50

II. — LE MYSTIQUE. SES DOCTRINES

V. — Caractère général de ses œuvres et de son système	67
VI. — Le mysticisme et ses aspects.	72
VII. — Ses théories. Le travail de destruction. Négation des sens et de la raison.	81
VIII. — Le travail de construction. Imagination et Symbolisme	92
IX. — Son Univers : la Création du monde ; Spectres et Emanations. La chute et la régénération de l'homme.	107
X. — Les quatre Zoas et leurs émanations.	143
XI. — Ses autres créations et leurs mondes.	192
XII. — Son système de morale.	206
XIII. — Les sources de ses doctrines.	229

III. — LE POÈTE. SES ŒUVRES

XIV. — Influence du mysticisme sur la poésie. Destruction de la poésie de raison et de logique.	243
XV. — Le symbolisme dans le langage.	254
XVI. — Les sentiments et les émotions.	272
XVII. — L'Imagination	291
XVIII. — Examen chronologique de ses œuvres : 1 ^{er} groupe : La prose . . .	318
XIX. — 2 ^e groupe : Les poèmes lyriques.	327
XX. — 3 ^e groupe : Les premiers livres prophétiques.	381
XXI. — Les grands poèmes : <i>Vala</i> , <i>Jerusalem</i> et <i>Milton</i>	393
XXII. — Ses modèles et ses imitateurs littéraires	422
XXIII. — Conclusion	433

APPENDICE

I. — Editeurs et critiques (Bibliographie).	439
II. — Remarques sur la versification de Blake.	455
III. — Fragments inédits, Notes sur Swedenborg.	468
IV. — Tableau chronologique des œuvres de Blake.	479

NOTE. — Les nombres à la suite des citations renvoient : le premier, au chapitre ou chant (à la page pour *Jerusalem*, *Milton* et *America*), le second, au vers.

VU,

le 12 janvier 1906.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISSET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

